JAPON : LES INTERVIEWS EXCLUSIVES DES MANGAKAS MASATO HISA ET TETSUYA CHIBA

KA BOOM

11

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

AOÛT - OCTOBRE 2015
7,95 EUROS

Dossier

MANARA ET L'ART

LE CARAVAGE, HUGO PRATT, FEDERICO FELLINI...

Sommaire

BLUTCH & GOOSSENS ◆ PATRICE KILLOFFER & FRANÇOIS OLISLAEGER ◆ SETH & LUC CHAMBERLAND ◆ BASIL WOLVERTON ◆ LE GANG MAZDA...

KABOOM N° 11 • AOÛT-OCTOBRE 2015 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,90 €
BEL/LUX : 8,90 € – CAN : 12,50 $CA – N. CAL : 1 060 XPF – POL/P : 1 150 XPF

L 11331 - 11 - F: 7,95 € - RD

ARMAND BRARD NEYEF

BAYOU BASTARDISE

1. Juke Joint

© 2015 - ANKAMA ÉDITIONS - LABEL 619

VENEZ DÉCOUVRIR L'HOSPITALITÉ DU SUD !

RENCONTREZ DES HABITANTS PITTORESQUES, GOÛTEZ LA CUISINE CAJUN ET EMBRASSEZ LES COUTUMES LOCALES !

DISPONIBLE EN LIBRAIRIE LE 28 AOÛT !

WWW.LABEL619.COM

ankama

© 2015, Glénat / Manara

KABOOM11

ÉDITO

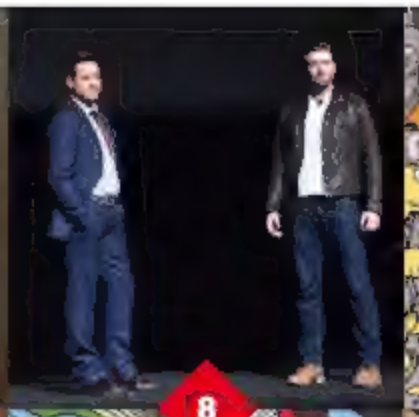
Après dix numéros et un hors-série consacré à Uderzo, tout récemment paru, *Kaboom* opère une légère mue. À la demande d'un certain nombre de lecteurs, les articles critiques se font désormais plus brefs, la présentation des livres gagne en visibilité, tandis que les entretiens s'allongent. Ainsi, Milo Manara, Blutch, Daniel Goossens, Patrice Killoffer et Seth s'installent confortablement dans ce numéro d'été, qu'il conviendra de lire à l'abri des grandes chaleurs, l'œil ventilé, et déjà tourné, peut-être, vers les nouveautés prometteuses de la saison à venir. Rendez-vous en octobre pour une version encore améliorée. **Stéphane Beaujean**

KABOOM est édité par SAS 2B2M, 5 passage du Chantier, 75012 Paris, www.2b2m.fr ▪ **Directeur de la publication :** Benoît Maurer ▪ **Rédacteur en chef :** Stéphane Beaujean ▪ **Rédacteur en chef adjoint :** Victor Maas ▪ **Création de la charte graphique :** Vincent Montagnana ▪ **Rédactrices graphistes :** Julie Dong, Christine Zhang ▪ **Secrétaires de rédaction :** Jessica Binois, Caroline Kotcheff, Élise Lajeune, Alexandra Voeung ▪ **Couverture :** Manara et Isabelle Merlet pour la couleur. © 2012, Glénat / Manara ▪ **Rédacteurs :** Romain Brethes, Luc Chamberland, Aurélien Estager, Joseph Ghosn, Aude Luce, François Olislaeger, Nicolas Tellop, Fabien Tillon ▪ **Mille mercis à** Maud Beaumont, Fanny Blanchard, Blutch, Élise Brun, Luc Chamberland, Stéphane Ferrand, Anne-Gaëlle Fontaine, Goossens, Eva Hoff, Wladimir Labaere, Caroline Longuet, Chigusa Ogino, Mathieu Poulhalec, Catherine Rassat, Matthias Rozes, Memi Takahashi, Valentine Veron, Hélène Werlé, Naho Yamada ▪ **Partenariats/publicité :** partenariat@2b2m.fr ▪ **Impression :** Léonce Deprez ▪ Imprimé en France. Print in France. ▪ **Distribution presse :** MLP ▪ **Service des ventes :** Magali Parra, magali@2b2m.fr (mail réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse) ▪ Dépôt légal à parution ▪ **ISSN :** 2264-9162 ▪ **Distribution librairies :** Makassar ▪ **ISBN :** 9791093038056

Publicité :
125, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, www.mint-regie.com ▪ **Directeurs associés :** Philippe Leroy, 01 42 02 21 62, philippe@mint-regie.com - Fabrice Régy, 01 42 02 21 57, fabrice@mint-regie.com ▪ **Directrice de la publicité :** Laurèline Jouanneau, 01 45 61 23 04, laureline@mint-regie.com

Tous droits réservés. À défaut d'indication contraire, les textes, photographies, dessins et autres éléments de ce magazine sont la propriété exclusive de la société 2B2M. Leur reproduction, même partielle, est interdite dans tous pays, quel que soit le support, y compris électronique, sauf autorisation préalable et écrite de 2B2M. Il en est de même de leur représentation. Toute violation des droits de 2B2M est une contrefaçon qui expose son auteur au paiement de dommages et intérêts civils ainsi qu'aux peines pénales prévues notamment aux articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038094



6 8 10 12 22 26 36 40 50 64 73 78 82 92 94

KABOOM11

SOMMAIRE

Tendances

6. FRANCE
V COMME VOLCAN

8. ÉTATS-UNIS
C COMME COMIC-CON

10. JAPON
B COMME BARTKIRA

Magazine

12. MILO MANARA
APRÈS L'ÉROTISME

18. MILO MANARA
OPHÉLIE 2000

22. LE GANG MAZDA
PORTRAIT D'ARTISTES EN JEUNES HOMMES

26. SETH
LE TEMPS PERDU

36. BASIL WOLVERTON
GARDIEN DE LA GALAXIE

40. MASATO HISA
GÉNÉRATION Z

50. BLUTCH & GOOSSENS
LE DESSIN EST UNE JUNGLE

64. PATRICE KILLOFFER
SE DÉBARRASSER DE SOI

73. FRANÇOIS OLISLAEGER
INTERVIEW DESSINÉE : KILLOFFER PAR OLISLAEGER, REPORTER À LAPIN

78. JIJÉ-CHALAND-DANIER-CARRÈRE
CASES DE CASSIS

82. TETSUYA CHIBA
L'ÉTENDARD DE LA RÉVOLTE

Avant-premières 2015

92. THOMAS GOSSELIN
BLACKFACE BABYLONE

94. DAVID PRUDHOMME ET PASCAL RABATÉ
VIVE LA MARÉE !

Glénat COMICS

RANGEZ VOS CAPES ET VOS COLLANTS...

COMICS "NEXT-GEN" EN APPROCHE !

PRETTY DEADLY™

Chevauchez aux côtés de la fille de la Mort ! Un récit sauvage qui combine habilement le western et l'horreur.

Kelly Sue DECONNICK & Emma RIOS
Tome 1 disponible
Tome 2 en 2016

FURIOUS

Comment gère-t-on son image quand on est super-héros ? Une satire percutante qui brise toutes les conventions.

Bryan J-L GLASS & Victor SANTOS
Récit complet en 1 tome

LETTER 44

Le plus grand secret d'État de l'Histoire tient dans une enveloppe... Un thriller d'anticipation construit comme une série TV.

Charles SOULE
& Alberto Jimenez ALBURQUERQUE
Tome 1 disponible
Tome 2 en Novembre

PRETTY DEADLY Volume 1 : THE SHRIKE is Copyright © 2014 Milkfed Criminal Masterminds, Inc. & Emma Rios Maneiro. All Rights reserved. | **FURIOUS**™ Volume 1: Fallen Star © 2013, 2014, 2015 Bryan J. L. Glass and Victor Santos. | **LETTER 44** Vol. 1: Escape Velocity is ™ & © 2014, 2015 Charles Soule

©DR

COMME

VOLCAN

C'est l'une des surprises de l'été. Un objet rare et précieux qu'il vaut mieux ne pas rater à sa sortie, sous peine de regrets éternels.

Éloge de l'artisanat dans sa forme et de l'expérimentation dans ses pages, *Volcan* succède au remarqué *Lagon*, paru à l'été 2014. Cette superbe revue, hélas limitée dans son tirage à 400 exemplaires impeccablement fabriqués, réunit 30 auteurs venus d'horizons divers : Ollie Schrauwen, C.F., Aidan Koch, Yûichi Yokoyama, les Français Hugo Ruyant, Lasse & Russe, Léon Maret, Antoine Cossé, ainsi qu'Alexis Beauclair et Sammy Stein, eux-mêmes chargés de la direction artistique de la revue. Imprimées en Riso, ces quelque 200 pages d'histoires courtes, pour certaines muettes, ont un grain particulier et des couleurs d'un éclat étonnant. Se retrouvent ici pêle-mêle l'esprit underground des graphzines et des petits formats de gare des années 1970, les expérimentations de *Ferraille illustré*, de *Mould Map* et du regretté *Kramers Ergot*. Un territoire mystérieux qui regroupe quelques-uns des meilleurs jeunes auteurs actuels.

© DR

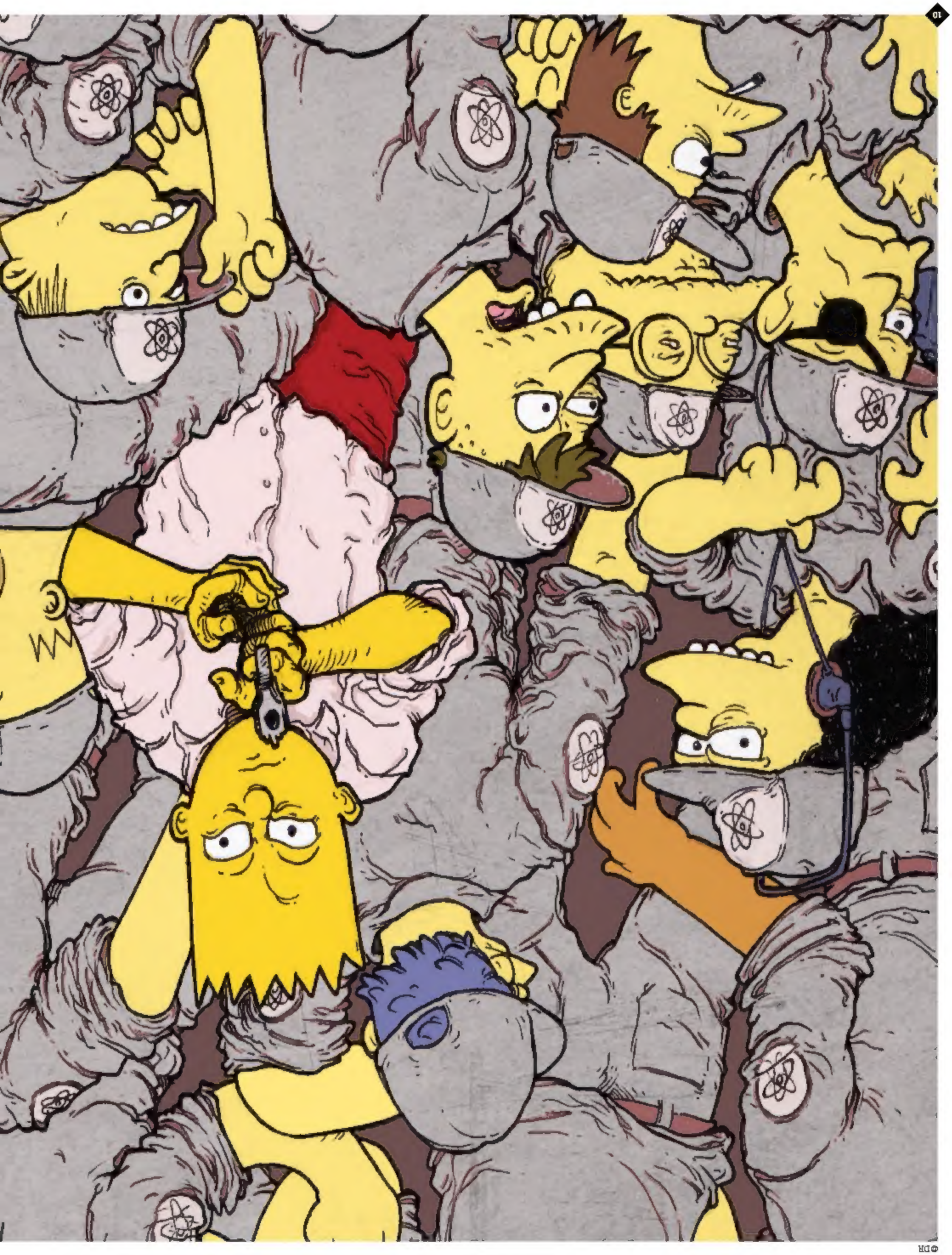
C O M M E

COMIC-CON

La grand-messe de la bande dessinée américaine a lieu comme chaque année à la mi-juillet. Mais cette fois-ci, Disney et sa filiale Marvel ont failli boycotter l'événement. Péril dans la demeure ?

À quoi sert encore le Comic-Con ? La question a sans doute de quoi étonner étant donné le nombre de visiteurs que reçoit la convention, mais une tendance de fond pourrait annoncer le déclin de ces salons d'*entertainment* multilabels, dans lesquels des majors concurrentes s'affichent face à face et doivent rivaliser d'imagination pour présenter – en exclusivité – leurs licences. Disney, qui contrôle Lucasfilm, a en effet annoncé qu'aucun extrait de l'épisode VII de *Star Wars* ne serait dévoilé à San Diego cette année. Et ce sera probablement la même chose pour *Captain America: Civil War*. La raison : la D23 Expo, biennale labellisée 100 % Disney, qui se tient en Californie un mois après le Comic-Con. Que se passerait-il si les éditeurs, distributeurs et producteurs décidaient unanimement de faire de même ? Warner/DC Comics, Lego (la marque la plus puissante au monde) ou Disney/Marvel peuvent-ils exclusivement s'appuyer sur la force de leurs logos et de leurs créations pour attirer les fans dans un environnement dédié ? C'est probable. Au Japon, le même son de cloche se fait entendre : Shûeisha préfère également un salon exclusif plutôt qu'une Japan Expo généraliste. Aux États-Unis, Disney vient en traînant des pieds cette année, mais pour combien de temps encore ? Quant à la première édition du Comic-Con de Paris, qui se tiendra au mois d'octobre, il reste à voir si les grands labels auront envie de s'y rendre…

MARVEL
IN AMERICA
IL WAR



©DR

B

C O M M E

BARTKIRA

Bart et Milhouse égarés dans le Neo-Tokyo de Tetsuo et Kaneda : voilà une rencontre esthétique improbable, un projet artistique aussi monstrueux que fascinant.

Au départ, il s'agit d'une simple parodie. Un jeune artiste décide de mélanger les univers des *Simpson* et d'*Akira* sur son blog. Un choc de civilisations, ou le mélange extrême du grotesque américain et de la science-fiction japonaise Surprise, l'assimilation des esthétiques fonctionne. Pire, elle fait rapidement des émules, qui décident d'étendre le concept. Naît alors *Bartkira*, soit le projet de redessiner l'intégralité des six gros volumes et quelque 3 000 pages de la saga japonaise en remplaçant le casting par celui des *Simpson*. Le troisième volume a vu le jour il y a peu. Pour fêter l'événement, une bande-annonce animée basée sur le même concept, parodiant le film *Akira* avec des skateboards à la place des motos, est lancée début juillet sur les réseaux sociaux. Une exposition, à laquelle presque 50 artistes sont associés, tourne aux quatre coins du monde. Et surtout, ni les studios hollywoodiens de la 20th Century Fox ni les éditions japonaises Kôdansha – les deux ayants droit officiels – n'osent s'exprimer sur la violation du copyright. Initiative aussi intéressante sur le plan de la politique du droit intellectuel que sur le plan artistique, *Bartkira* grandit, à l'image du mutant Tetsuo qui perd le contrôle de son corps, de manière aussi monstrueuse que fascinante.

Milo Manara

APRÈS L'ÉROTISME

Avec la biographie du Caravage, Milo Manara creuse un sillon personnel. Certes moins visible que l'érotisme, le rapport à l'art n'en reste pas moins au cœur de son écriture depuis le début de sa carrière. Un regard jeté par-delà la nudité.

PAR STÉPHANE BEAUJEAN ET ROMAIN BRETHES

L'anecdote est connue : Milo Manara, engagé au début des années 1980 par le directeur du magazine *Playmen* pour dessiner trois pages à la fin de chaque numéro, s'étonne de rencontrer au sein de la rédaction un journaliste dont le physique ingrat ne compromet en rien son succès auprès des femmes. De retour chez lui, le dessinateur ouvre le portail de son garage à l'aide de sa télécommande, et les deux situations s'entremêlent dans son esprit. « *Le Déclic* » vient d'avoir lieu, soit une histoire de boîte magique grâce à laquelle les hommes contrôlent le cerveau des femmes, et plus encore leur libido. Intrigue baroque peuplée de muses impudiques et obéissantes, *Le Déclic* propulse en un flash Manara au sommet du succès. Une célébrité que l'homme va dès lors cultiver avec des représentations archétypales de la femme, aux jambes longilignes, à la poitrine haute et arrondie, parfois presque naissante, au nez légèrement retroussé et aux lèvres charnues qui se pincent en gros plan sous l'appel du plaisir. Aujourd'hui encore, beaucoup le surnomment le « maître de la bande dessinée érotique ». Et pourtant, si Manara a œuvré dans bien des registres, depuis une dizaine d'années l'érotisme s'évanouit clairement de ses œuvres pour passer au second plan, comme le prouve une nouvelle fois la biographie en deux volumes sur le Caravage à laquelle il travaille en ce moment. Mais ce n'est pas non plus un hasard si Manara s'attelle à ce nouveau sujet : il éprouve pour l'histoire de l'art un profond attachement, qu'il a toujours évoqué régulièrement, au point que la citation picturale a parfois été le moteur même de l'écriture, comme dans cette nouvelle biographie. Il faut se souvenir que dans le quatrième volume de la série *Giuseppe Bergman*, déjà, une muse traversait une multitude de scènes inspirées par la peinture classique, à la recherche de son identité. Ici, la peinture sert de filtre psychologique : le Caravage ne traverse pas, mais se reflète. Ce qui, au fond, ne change pas grand-chose pour l'auteur de bande dessinée, qui, lui, se retrouve confronté au même défi, transposer l'huile en aquarelle, l'icône en stéréotype de bande dessinée.

Vous ne versez plus dans l'érotisme depuis plusieurs années. Et pourtant, les médias continuent de vous appeler le « maître de la bande dessinée érotique ». N'êtes-vous pas lassé ou irrité ?

Non, car au fond je n'ai jamais rien fait pour me défaire du titre Et même si je suis un peu resté coincé dans ce registre plusieurs années, force est de reconnaître que l'étiquette a été utile à ma carrière. Elle m'est peut-être encore plus utile aujourd'hui, à une époque où se faire repérer dans la masse des ouvrages publiés est plus difficile que jamais, tant ils sont nombreux et de qualité. Les raisons de ce succès, en revanche, me dépassent un peu. À l'époque, les

© 2012 Glénat Manara

Italiens versaient presque tous dans l'érotisme, et beaucoup par esprit de subversion. Dans mon cas, c'était surtout un plaisir et un jeu. D'ailleurs le titre du *Déclic*, en italien, se traduit par « Un jeu ». Je voulais simplement faire rire le lecteur en osant n'importe quoi. Jamais je n'imaginais que ce feuilleton érotique finirait relié en album et traduit en plusieurs langues. L'érotisme était donc pour moi un sujet primordial, mais léger. Je fais partie de ces dessinateurs qui utilisent le dessin, non pas tant pour s'exprimer, mais plutôt pour comprendre le monde qui les entoure. Dessiner une femme revient à lui faire l'amour, à sublimer mes fantasmes. C'est un acte très intime Mais je n'ai plus l'âge de m'intéresser à ça. D'autres sujets priment désormais. Mon approche de la sexualité s'est d'ailleurs beaucoup intellectualisée ces dernières années, et le traitement que je lui porte est beaucoup plus construit et symbolique. La sensualité est toujours présente, mais elle se trouve au second plan, asservie à d'autres projets.

Au début d'*Un été indien*, l'esthétique de Manara

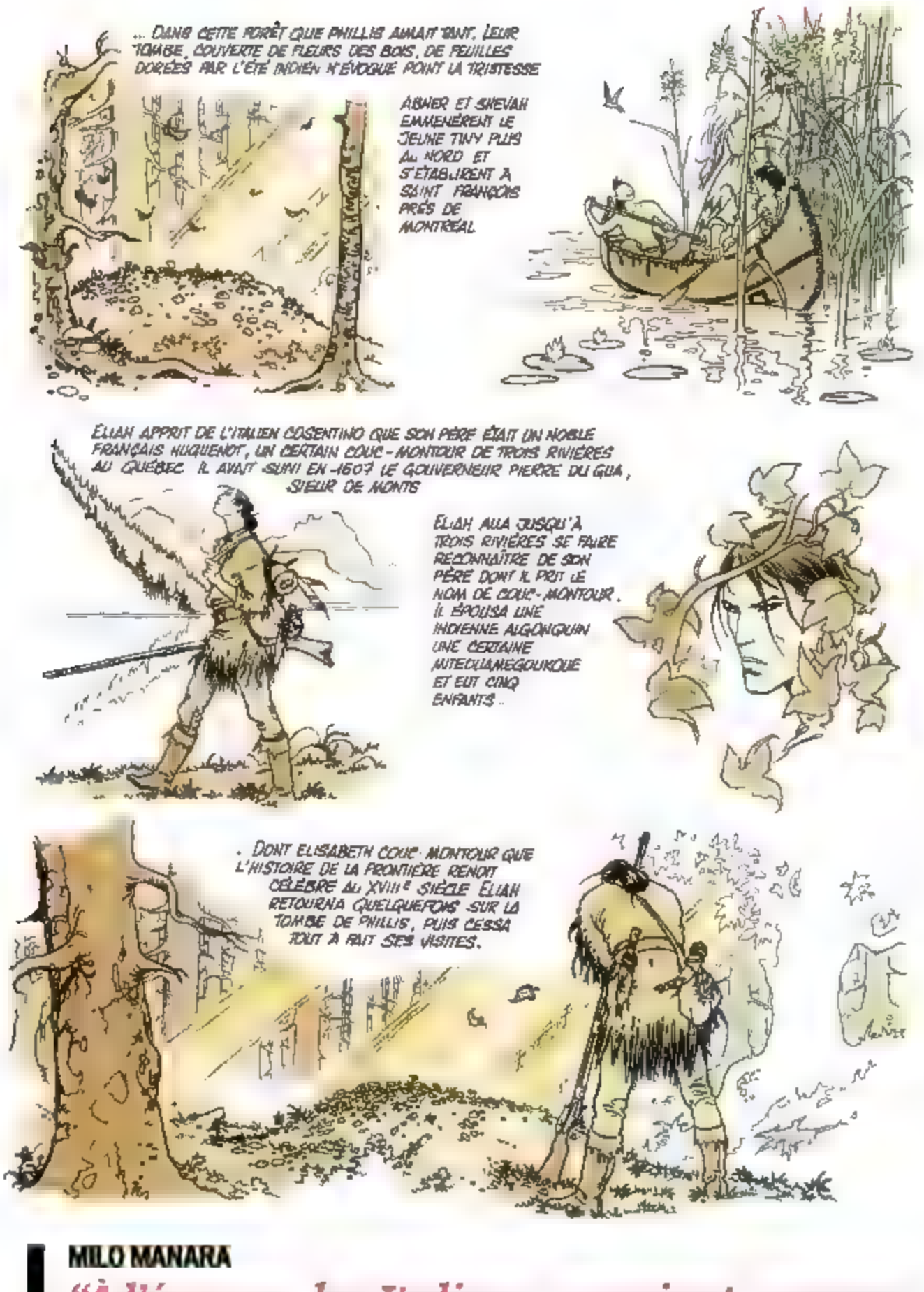
Quand avez-vous pris conscience de l'importance du dessin dans votre vie ?
Vers 10 11 ans Quand j'ai compris que je dessinais mieux que mes camarades. Pour moi, la vocation du dessin se joue à cet âge là. Tous les enfants dessinent, c'est naturel, c'est comme un second langage Mais à partir de 10 ans, la plupart s'arrêtent, et seuls quelques-uns persévèrent. Ceux-là, le plus souvent, font carrière dans le dessin ou l'image d'une manière générale. Pour ma part, j'avais déjà des sujets de prédilection, les chevaux notamment, que j'adorais parce que mes parents n'avaient pas les moyens d'en acheter un. Déjà, à l'époque, je dessinais pour m'accaparer le monde plus que pour m'exprimer Ensuite, j'ai eu la chance que mes parents m'encouragent dans cette voie quand j'avais 14 ans

Vous intéressiez-vous déjà à la bande dessinée ?
Hélas, non, ma mère était institutrice et avait une vision très négative des bandes dessinées. En revanche, notre bibliothèque était riche de romans illustrés, que ce soient ceux de Jules Verne, de Homère ou de Stevenson. Je reproduisais les images ; elles m'inspiraient et me faisaient rêver. Au bout d'un moment, j'ai commencé à créer des illustrations pour les romans qui n'en contenaient pas. C'est surtout comme cela que s'est cultivé mon rapport aux images. La bande dessinée, je l'ai découverte tard, vers 18 ans, en lisant *Barbarella*. Ce fut un choc terrible. Immédiatement, j'ai su que j'en ferais mon métier. C'était une porte ouverte vers un monde fantastique à explorer, et j'ai aussitôt abandonné la formation d'architecte que je suivais pour me lancer dans la bande dessinée.

Comment se sont passés vos débuts ?
Très facilement. À peine avais-je quitté l'école que je démarchais les éditeurs de Milan et de Rome avec un cahier. Et comme c'étaient les débuts des *fumetti*, ces petits formats très populaires qui mélangeaient érotisme et récit de genre, le travail ne manquait pas. On m'a immédiatement laissé ma chance. C'était d'ailleurs le destin de nombre de jeunes dessinateurs autodidactes comme moi qui allaient apprendre sur le tas C'était intense puisque, pour ma part, je devais rendre 120 pages tous les quinze jours. Et comme les premiers jours, je ne faisais rien, il pouvait m'arriver de dessiner jusqu'à 20 pages par jour en période de bouclage. C'était l'école de la vitesse. Et à cause de cela, un grand nombre de mes travaux de l'époque sont assez ratés.

À quel moment vous êtes-vous redirigé vers une bande dessinée plus ambitieuse ?

© 2010, Casterman / Manara


... DANS CETTE FORÊT QUE PHILLIS AIMAIT TANT. LEUR TOMBE, COUVERTE DE FLEURS DES BOIS, DE FEUILLES DORÉES PAR L'ÉTÉ INDIEN N'ÉVOQUE POINT LA TRISTESSE
ABNER ET SKEVAH EMMENÈRENT LE JEUNE TINY PLUS AU NORD ET S'ÉTABLIRENT À SAINT FRANÇOIS PRÈS DE MONTRÉAL
ÉLIAH APPRIT DE L'ITALIEN COSENTINO QUE SON PÈRE ÉTAIT UN NOBLE FRANÇAIS HUGUENOT, UN CERTAIN COUC-MONTOUR DE TROIS RIVIÈRES AU QUÉBEC. IL AVAIT SUIVI EN 1607 LE GOUVERNEUR PIERRE DU GUA, SIEUR DE MONTS
ÉLIAH ALLA JUSQU'À TROIS RIVIÈRES SE FAIRE RECONNAÎTRE DE SON PÈRE DONT IL PRIT LE NOM DE COUC-MONTOUR. IL ÉPOUSA UNE INDIENNE ALGONQUIN UNE CERTAINE MITEOUAMEGOUKOUE ET EUT CINQ ENFANTS.
. DONT ELISABETH COUC-MONTOUR QUE L'HISTOIRE DE LA FRONTIÈRE RENDIT CÉLÈBRE. AU XVIIIe SIÈCLE ÉLIAH RETOURNA QUELQUEFOIS SUR LA TOMBE DE PHILLIS, PUIS CESSA TOUT À FAIT SES VISITES.

© 2010, Casterman / Manara

MILO MANARA

"À l'époque, les Italiens versaient presque tous dans l'érotisme, et beaucoup par esprit de subversion. Dans mon cas, c'était surtout un plaisir et un jeu."

UN ÉTÉ INDIEN

Première collaboration entre Hugo Pratt, créateur de Corto Maltese, alors devenu un auteur classique, et son cadet qui connaît depuis quelques années le succès public dans la bande dessinée pornographique.

[illegible] qui oppose, au XVIIe siècle, une communauté de colons de Nouvelle-Angleterre aux autochtones indiens. Un des albums de la maturité pour Manara.

Après ma rencontre avec Hugo Pratt, en 1965 ou 1966. Il a complètement changé ma vision de la bande dessinée. À l'époque, je m'amusais avec l'érotisme et gagnais ma vie, c'était amplement suffisant. Mais Pratt m'a appris le respect du médium, lui qui était plein d'ambitions et en défendait une vision très haute. Il voulait prouver, à une époque où personne n'y croyait, que la bande dessinée était un langage qui devait parler de tout, et surtout parler aux adultes. Au bout d'un moment, il m'a proposé de le rejoindre dans les rédactions où il officiait. J'ai ainsi commencé à travailler pour des quotidiens plus raffinés et évolués. Forest m'a ouvert les yeux, et Pratt m'a inculqué l'ambition.

À l'époque où vous rencontrez Pratt, la bande dessinée est très politique en Italie. Est-ce parce que Pratt détestait la bande dessinée politique que vous vous en êtes vous-même désintéressé ?
Tout à fait. Pratt détestait cette bande dessinée du milieu des années 1960 et des années 1970. En fait, quand je l'ai rencontré, je me dirigeais moi-même vers cette bande dessinée engagée, j'écrivais sur l'attentat à la bombe de 1972 qui allait ouvrir les années de plomb. Mais après l'avoir rencontré, j'ai abandonné le discours politique au premier degré. Pratt m'a appris que la véritable politique tenait plus à l'aventure de l'odyssée d'Ulysse et au récit de la détermination humaine qu'au discours politique manifeste. Pour certains, tout est politique, même l'art. Après ma rencontre avec Pratt, tout était devenu artistique, même la politique. L'art peut aider à bâtir sa propre conception politique de la réalité.

Pour vous, quel livre marque votre basculement dans la recherche artistique ?
Un été indien, assurément. Avant, j'étais dans l'imitation instinctive, de Mœbius notamment, comme beaucoup de gens de ma génération qui vivaient écrasés sous son ombre. Je ne réfléchissais pas au problème du dessin. Mais sur cet album, j'ai commencé à me poser des questions, car Pratt, qui en écrivait le scénario, questionnait mon esthétique, m'invitait à sortir de cette imitation pour me forger une identité. Dans

© 2016 Glénat/Manara

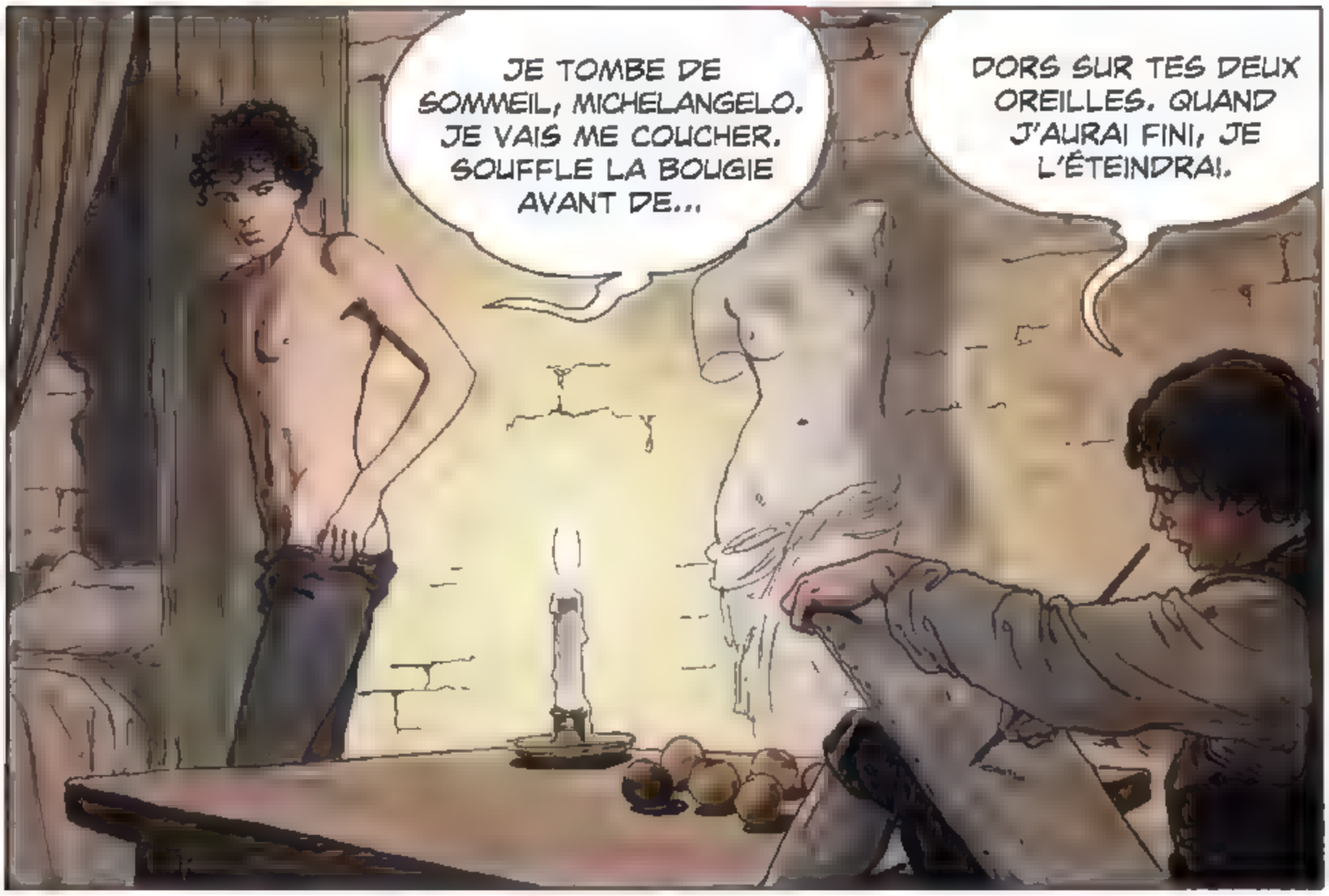
CHEMINS
La mise en abyme de la peinture classique au sein des cases de bande dessinée est courante chez Manara.

une case, il pointait les rehauts que j'empruntais à Mœbius, dans une autre, il dénonçait une influence dispensable D'autant plus dispensable que, parfois, la couleur réalisée par la femme de Dino Battaglia induisait au contraire un dessin construit autour de masses d'ombres, et non une lumière sculptée avec des rehauts de hachures et de petits traits. Chaque fois que je me reposais sur ces influences, Pratt m'invitait donc à trouver d'autres solutions. Et à mesure que le dessin de l'album avançait, la présence de Mœbius s'effaçait pour quasiment disparaître. Sur les dernières pages, l'ombre de Mœbius s'est évanouie, j'ai réussi la synthèse de mes influences et mon style est en place.

Comment qualifieriez-vous vos muses, si reconnaissables et particulières ?
Pour tout vous dire, j'ai commencé à porter des lunettes vers 45 ans, et j'ai réalisé grâce à cette correction qu'auparavant je voyais le monde plus élongé qu'il ne l'est vraiment. Cette silhouette n'est donc pas tant le reflet de ma conscience et de mes fantasmes que le résultat d'un problème optique. Ce qui est pleinement conscient, en revanche, c'est de travailler volontairement tous mes personnages de bande dessinée comme des archétypes. Pour moi, la bande dessinée met en scène des galeries semblables à celles de la commedia dell'arte. Les personnages doivent, par leur présence, porter et véhiculer une charge spirituelle. Et donc n'importe quelle femme, chez moi, doit devenir la Femme, avec un F majuscule. Privé de mouvement et de plein d'éléments de mise en scène sur lesquels s'appuie le cinéma, le dessin doit exprimer une charge et un sens Mais j'applique le même traitement à mon personnage du Caravage Mon dessin le magnifie et exprime sa personnalité, son charisme Je joue beaucoup de son rictus inquiétant, et j'ajoute des passages pour souligner son caractère impulsif, agressif et transgressif. Parfois même sa vulgarité.

> *"Le Caravage m'accompagne en effet depuis la fin de mes études, lorsque son œuvre était mon sujet d'examen."*

***Le Caravage* est justement votre premier travail réellement biographique. Y a-t-il une ambition artistique particulière ?**
Pas vraiment. Je me suis déjà attaqué plusieurs fois à l'histoire, comme dans les *Borgia*, en collaboration avec Alejandro Jodorowsky au scénario, ou encore, plus jeune, en réalisant quelques commandes pour la collection de bande dessinée des éditions Larousse Mais là, c'est plutôt un autre désir qui m'anime Le Caravage m'accompagne en effet depuis la fin de mes études, lorsque son œuvre était mon sujet d'examen. Mes notes ont été si bonnes que je le considère depuis comme un protecteur, ou un porte-bonheur. Ensuite, j'aime sa vie picaresque. Ce n'est pas le seul peintre de cette époque à avoir eu une vie dissolue et pleine d'aventures


JE TOMBE DE SOMMEIL, MICHELANGELO. JE VAIS ME COUCHER. SOUFFLE LA BOUGIE AVANT DE...
DORS SUR TES DEUX OREILLES. QUAND J'AURAI FINI, JE L'ÉTEINDRAI.
© 2015 Clément Manarm

Manara n'appuie ni n'élude les prétendues relations homosexuelles du Caravage, même s'il s'avoue peu convaincu.

ni le seul à avoir changé l'histoire de l'art, tout du moins en Europe. Mais le Caravage est le seul artiste à avoir bouleversé le champ esthétique de son époque tout en ayant une vie aventureuse. Pour toutes ces raisons, j'avais depuis très longtemps l'envie d'en faire un héros de bande dessinée.

Vous ne vous attardez pas beaucoup sur sa sexualité, le sujet vous a définitivement lassé ?
Non, mais le scandale de l'homosexualité supposée ne m'intéressait pas. Aucun document ne permet de connaître la vérité. L'accusation portée contre lui n'était pas directe. Il est seulement sous-entendu qu'il partageait son logement avec son assistant et modèle, et cette accusation est clairement insidieuse Ce que l'on sait, c'est que de nombreuses femmes ont traversé sa vie, et je traite dans la bande dessinée ces personnages avec le plus de rigueur historique possible. Surtout, je crois que sa sexualité n'aide pas à le comprendre. Seul l'art le guide, toutes les pulsions érotiques lui sont assujetties. C'est ce que je montre En deux volumes, j'essaie de montrer le peintre, puis l'homme.

Pourtant, certains critiques d'art avancent justement que son homosexualité transparaît dans sa peinture, dans la mesure où il a peint beaucoup de nus masculins, et quasiment aucun féminin.
C'est vrai. Mais là aussi il y a une explication technique, ou plutôt juridique : à Rome, à l'époque, il était interdit de faire poser des modèles féminins, ce qui était pourtant autorisé à Venise et à Florence Certains peintres transgressaient cette interdiction, comme le Cavalier d'Arpin. À l'évidence, l'obéissance du Caravage à cette règle, alors qu'il n'en respectait pas tant que ça, peut justifier une certaine suspicion Mais je peux là aussi vous citer des contre-exemples : sa Judith, dans *Judith et Holopherne*, a été peinte seins nus Il a dû la recouvrir a posteriori, comme le montrent les rayons X Et il a connu des passions amoureuses avérées avec des femmes Par exemple, on sait que le Caravage a été battu par la police à cause de la *Madeleine repentante*, où est peinte sa maîtresse Anne. Le rapport entre eux deux devait être très fort. C'est pour cela qu'on ne peut pas donner de réponse claire à ce sujet.

Le Caravage peignait à partir de scènes reproduites en atelier, Fellini filmait des décors réalistes reproduits en studio, Pratt et Mœbius travaillaient à partir de matériel photographique… Vos affinités artistiques se sont toujours dirigées vers ceux qui sublimaient à dessein le réel plus qu'ils ne le reproduisaient.
Exactement. Pour moi, les arts figuratifs doivent recréer la réalité, et surtout pas la représenter. Je peux apprécier la peinture de pure invention, comme le cinéma réaliste, mais aucun des deux n'égale en puissance le réel réinventé ou décalé Pour moi, la création visuelle la plus haute s'incarne sous cette forme. Et c'est effectivement ce que j'ai appris de ma rencontre avec Fellini. Son cinéma m'influençait bien avant que je ne le rencontre. Chacun de ses films était un événement pour moi, son imaginaire visuel a eu un impact très fort sur mon identité. Mais j'ai découvert qu'il reconstruisait tous

ses décors en studio. Et c'est ce que j'ai retenu de son travail, comment raconter la vie, la réalité, à travers la sélection de la mémoire, et hiérarchiser l'importance des événements en conséquence. *Amarcord*, cela veut dire « Je me rappelle. » Et même lorsqu'il raconte la vie de Casanova, son récit est manipulé par le fonctionnement de la mémoire. On ne sait jamais précisément ce qui a été déformé, changé, mais on le sent, on a le sentiment d'être entré dans une dimension parallèle, une réalité légèrement décalée. C'est sa grande invention sur le plan artistique. Et il en va de même pour le Caravage, qui reconstituait ses scènes en studio pour les peindre La réalité se plie à leur imaginaire, et dans mes bandes dessinées ce fonctionnement est automatique. C'est cet univers fellinien, cette philosophie esthétique d'un réel légèrement décalé, qui m'a servi de modèle pour créer mes images de bande dessinée.

Vos partis pris sont très fermes, comment vous êtes-vous documenté sur le Caravage ?
La biographie officielle est pleine de trous. La seule biographie écrite par l'un de ses contemporains est celle de Giovanni Baglione, un peintre avec qui il ne s'entendait pas, presque un ennemi. Ce texte énonce deux ou trois choses fondamentales Mais la plupart des éléments connus de la vie du Caravage proviennent des nombreux rapports de police qui ressurgissent de plus en plus avec le temps. Les blancs, je les remplis avec de la fiction, mais de la fiction très probable. J'ai peu ajouté, l'essentiel est issu de documents factuels. Je le montre à l'image de ses peintures, à mi-chemin entre le païen et le divin, un homme de contraste, du *chiaroscuro* (« clair-obscur », ndlr). Et quand la documentation manque, je projette sa vie à travers ses tableaux. Par exemple, avant ses 20 ans et son arrivée à Rome, on ne sait rien ou presque de la vie du Caravage, de ce qui a nourri sa jeunesse. Pour trouver l'inspiration, je me suis immergé dans *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, une toile proche de la peinture vénitienne dans les teintes et la palette chromatique Une esthétique qu'il abandonne très rapidement après son arrivée à Rome Pourquoi ? Ce tableau signe pour moi la fin de son adolescence. C'en est terminé du chant des couleurs

© 2012 Glénat / Manara

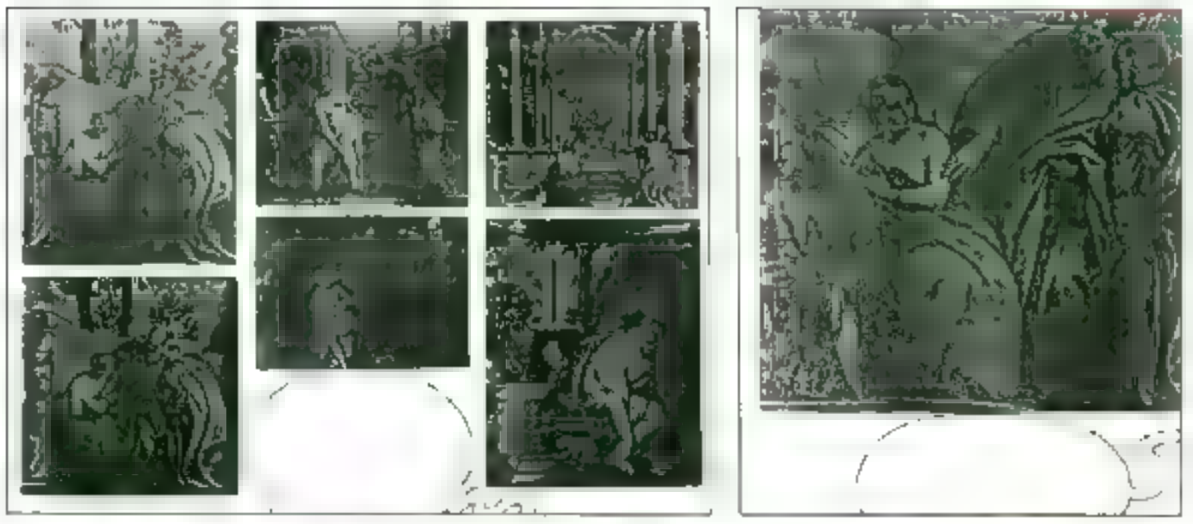
Une des nombreuses références à la peinture classique de l'album *Revoir les étoiles*. Ici, à *L'Île des morts*, d'Arnold Böcklin.

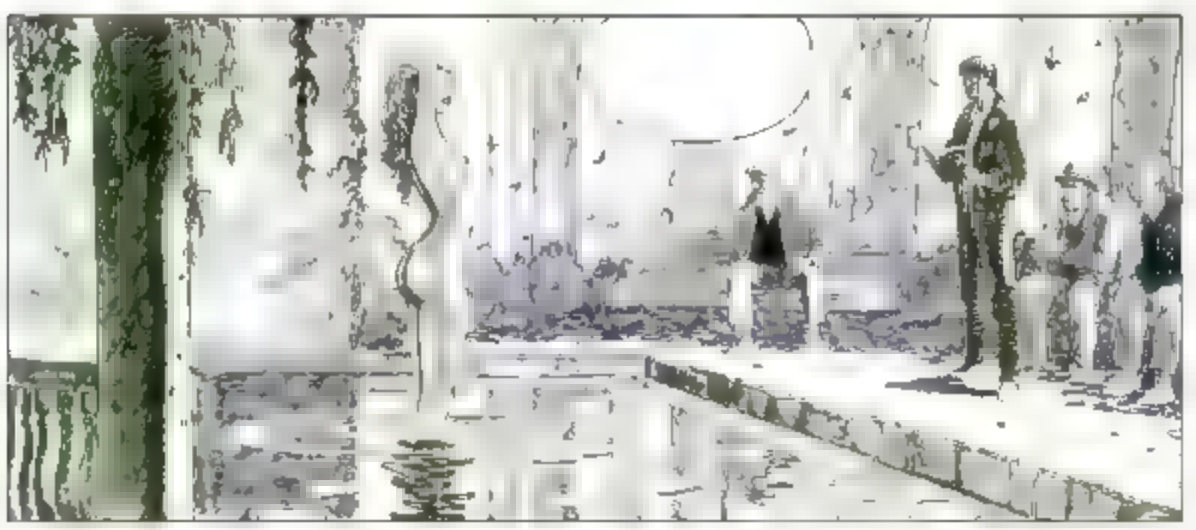
des tableaux d'avant. Après *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, la lumière prime et la couleur s'évanouit. Moi-même, j'ai travaillé sur cet album en noir et blanc et en nuances de gris précisément pour rendre compte du chromatisme synthétique du Caravage, et pour mettre autant que possible en valeur la lutte de l'ombre et de la lumière. À mesure que j'avançais, je tendais de plus en plus vers l'obscurité.

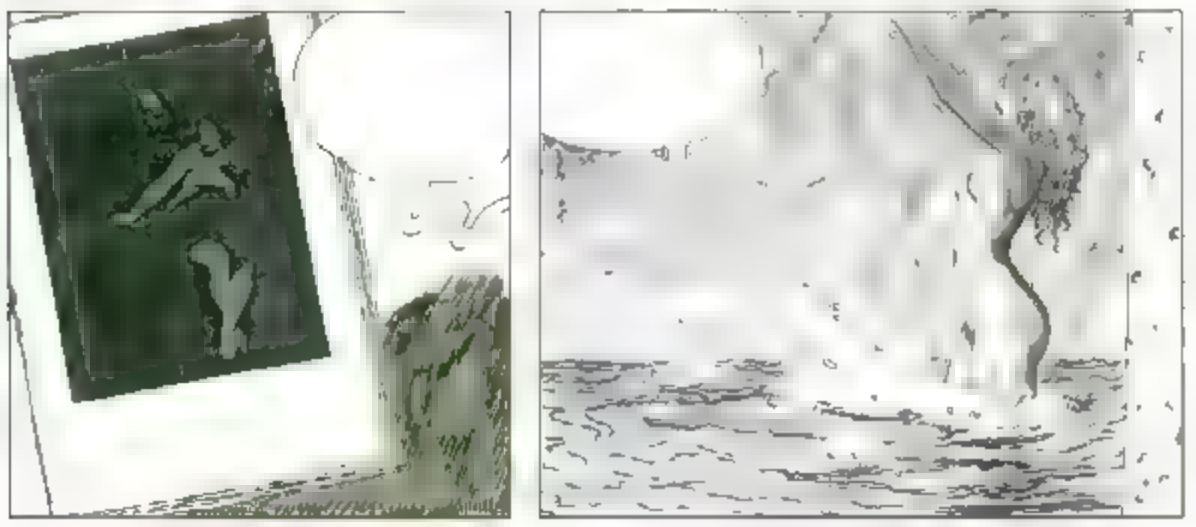
Là aussi, Fellini et le Caravage ont beaucoup en commun, puisque leurs images se construisent beaucoup sur une maîtrise de la lumière.
Oui, d'ailleurs, si ma collaboration avec Pratt a été importante dans ma recherche d'un trait, mon travail avec Fellini a été primordial dans ma compréhension de la lumière Pratt ou Jodorowsky, par exemple, ne m'ont jamais demandé de vérifier les planches. Ils lisaient le résultat après publication. Certaines fois, Pratt me demandait de lui envoyer certaines cases par fax, mais purement à titre consultatif. Fellini, au contraire, demandait à tout vérifier. Il était très sévère. On discutait des atmosphères lumineuses de chaque scène. Pour Fellini, le cinéma est essentiellement un art de la lumière. Le dialogue était très nourri, et pour moi ce fut une école. Lorsqu'il m'a demandé d'illustrer son story-board du *Voyage de G. Mastorna*, en 1992, nous avons choisi l'aquarelle afin qu'il puisse avoir le contrôle sur la lumière, et que je travaille un peu comme un chef opérateur. Je suis né la même année que son fils unique, mort à l'âge de quelques mois, et il voyait probablement en moi une forme de fils de substitution. Cette considération teintait notre relation de beaucoup d'affection et de force. Il était passionné de bande dessinée il était allé rencontrer Charles Schulz aux États-Unis et avait fait faire une apparition à Lee Falk, le créateur de *Mandrake le magicien*, dans *Fellini Roma* –, et notre rapport m'a énormément construit sur le plan artistique.

C'est évident, il y a une famille d'artistes cohérente qui vous encadre, tout au long de votre vie, et le Caravage s'y inscrit en toute logique.
J'aime la modernité de ces profils-là . le Caravage ne faisait pas de crayonné préparatoire, il travaillait vraiment comme un photographe ou un cinéaste. Il préparait son plateau avant de se mettre à peindre directement. C'est

© 2012, Glénat Manara







est *La Mort de la Vierge*. Je crois que la recherche de vérité au cœur de sa réalisation est un peu le moteur de ma biographie. Cette toile m'émeut, et en même temps son hérésie me fascine. Si je la compare à *L'Assomption de la Vierge*, de Titien, qui lui ressemble beaucoup, j'y retrouve la présence anormale de la robe rouge et ce morceau de manteau bleu sur les genoux. Sauf que la Vierge de Titien est orthodoxe, elle monte au ciel, comme poussée par tous les apôtres, alors que celle du Caravage reste désespérément horizontale, morte. *La Mort de la Vierge* est plus plausible, le corps est inerte, les apôtres pleurent, aucune montée au ciel n'est possible, c'est une tragédie bassement humaine. Le Caravage nie la dimension divine. En cela, il est seul. Dans certaines toiles, les apôtres se désolent, mais un élément divin est toujours présent. Pas chez lui. L'autre réalisation du Caravage qui travaille cette idée, selon moi, est *La Vocation de saint Matthieu*, qui est par ailleurs probablement son premier grand tableau. La même recherche s'y manifeste : tous les personnages sont habillés avec un grand respect historique. Il s'agit de montrer la vérité, comme dans *La Mort de la Vierge*. Ces deux tableaux sont pour moi des toiles incroyables, et je crois des guides très puissants dans ma conception de sa biographie. ◆

Le Caravage, *prévu en deux tomes (éditions Glénat). Premier tome paru en avril 2015. Second volume annoncé pour 2016.*

Bibliographie sélective

Voyage à Tulum, *avec Federico Fellini (Casterman)*
Le Voyage de G. Mastorna, *avec Federico Fellini (Casterman)*
Un été indien, *avec Hugo Pratt (Casterman)*
Le Singe, *avec Silverio Pisu (Glénat)*
L'Homme des neiges *(Dargaud)*
Giuseppe Bergman *(Glénat)*

Mille mercis à Caroline Longuet et Ebru Kececi.

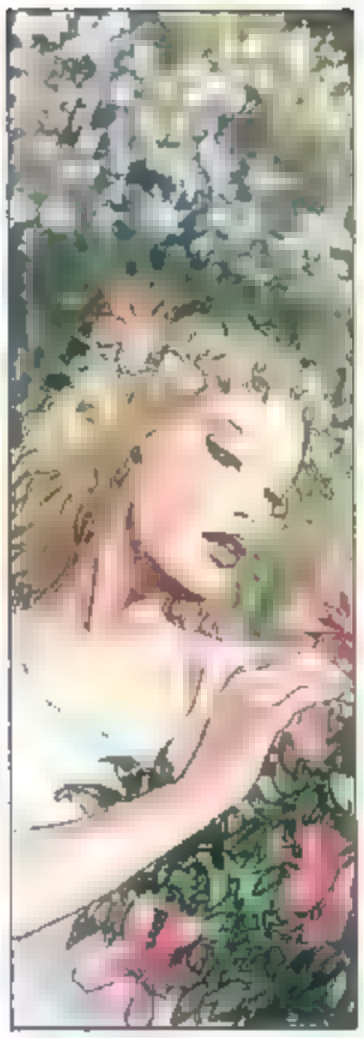
Page suivante : une bande dessinée en deux pages dans laquelle Manara fait référence (pour la seconde fois de sa carrière, après une première citation dans l'album Revoir les étoiles) au mythe d'Ophélie et au célèbre tableau de John Everett Millais.

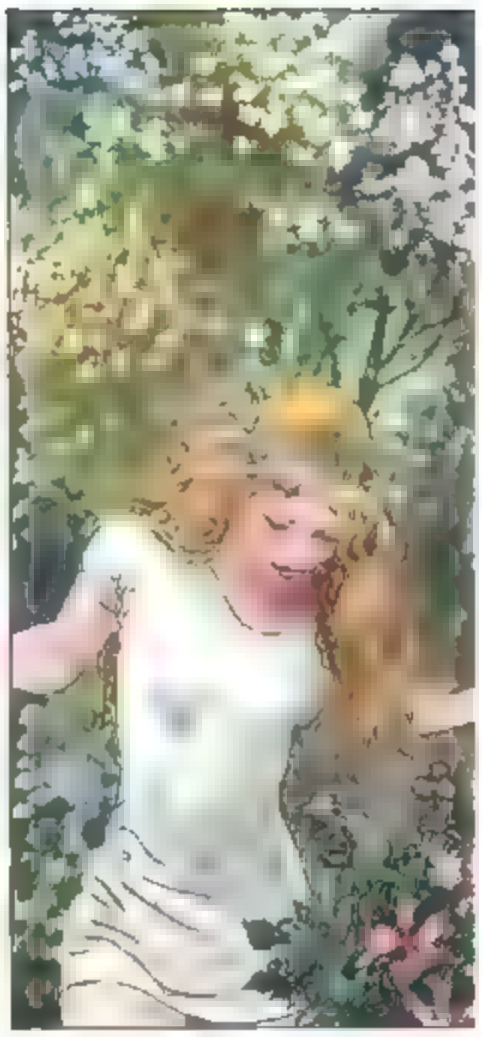
> *"Pour Fellini, le cinéma est essentiellement un art de la lumière. Le dialogue était très nourri, et pour moi ce fut une école."*

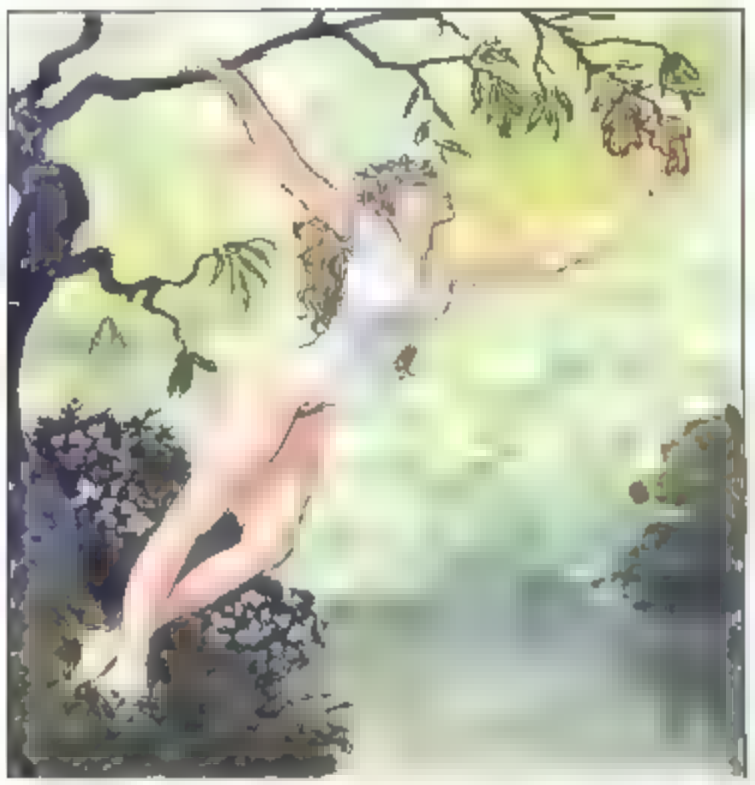
un processus moderne qui n'avait pas de précédent en peinture, et qui n'a probablement pas eu d'héritier. Les noirs, chez lui, ne sont pas que des masses d'obscurité, ce sont des ténèbres qu'on a peur de regarder. Et la lumière est puissante, d'une violence inaccessible pour les autres peintres. Ses grands héritiers, ceux qui ont appris de lui, comme Georges de La Tour, ont compris la lumière du Caravage. Je me place probablement, à un niveau moindre, dans la suite logique de cet héritage artistique.

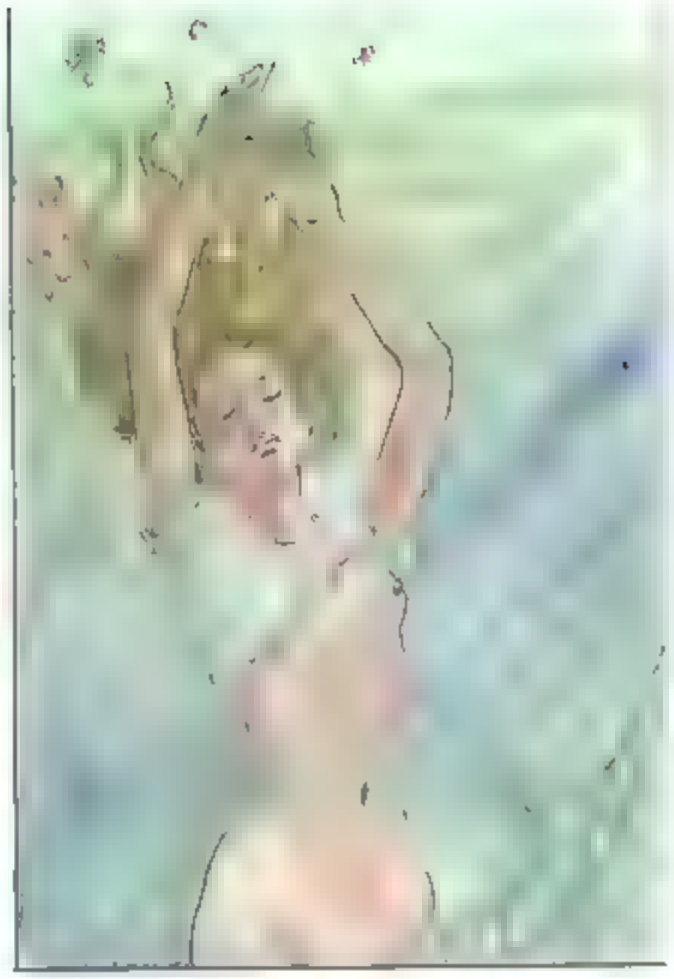
De nombreuses reproductions de toiles parsèment le livre. Comment les avez-vous travaillées ?
Je suis allé voir ses toiles partout où cela m'était possible. Je crois les avoir toutes vues, à l'exception des toiles de Dublin et du musée de l'Ermitage, et de celles qui se trouvent dans des collections privées. Mon tableau préféré

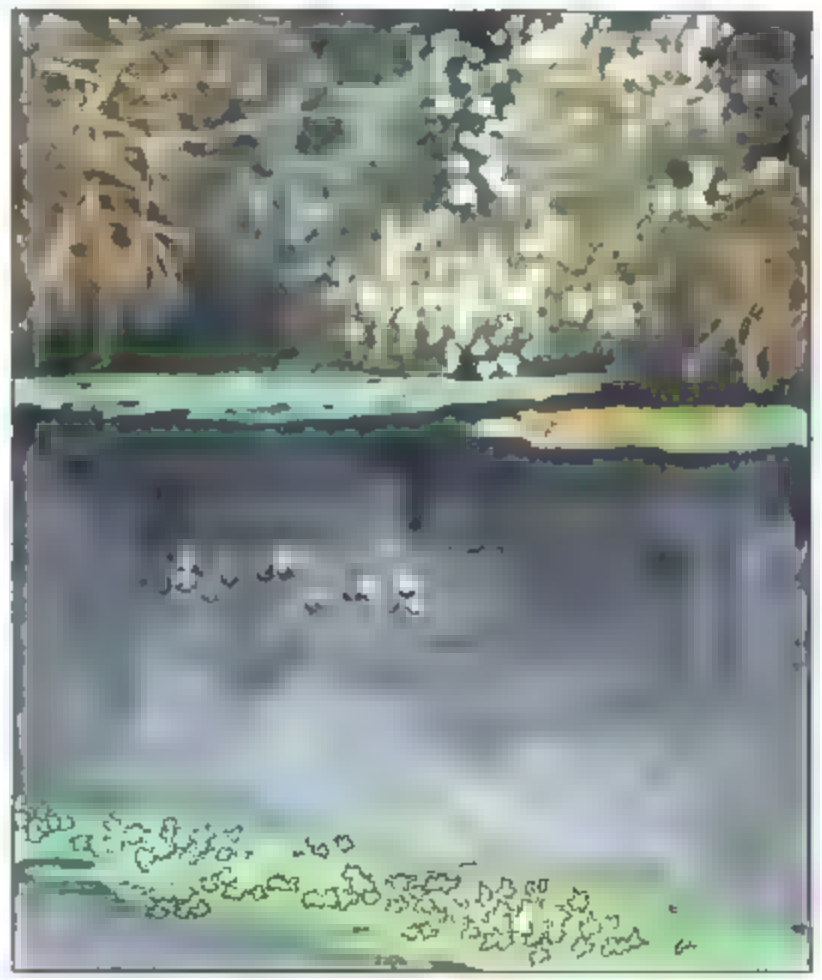
©2015 Manara

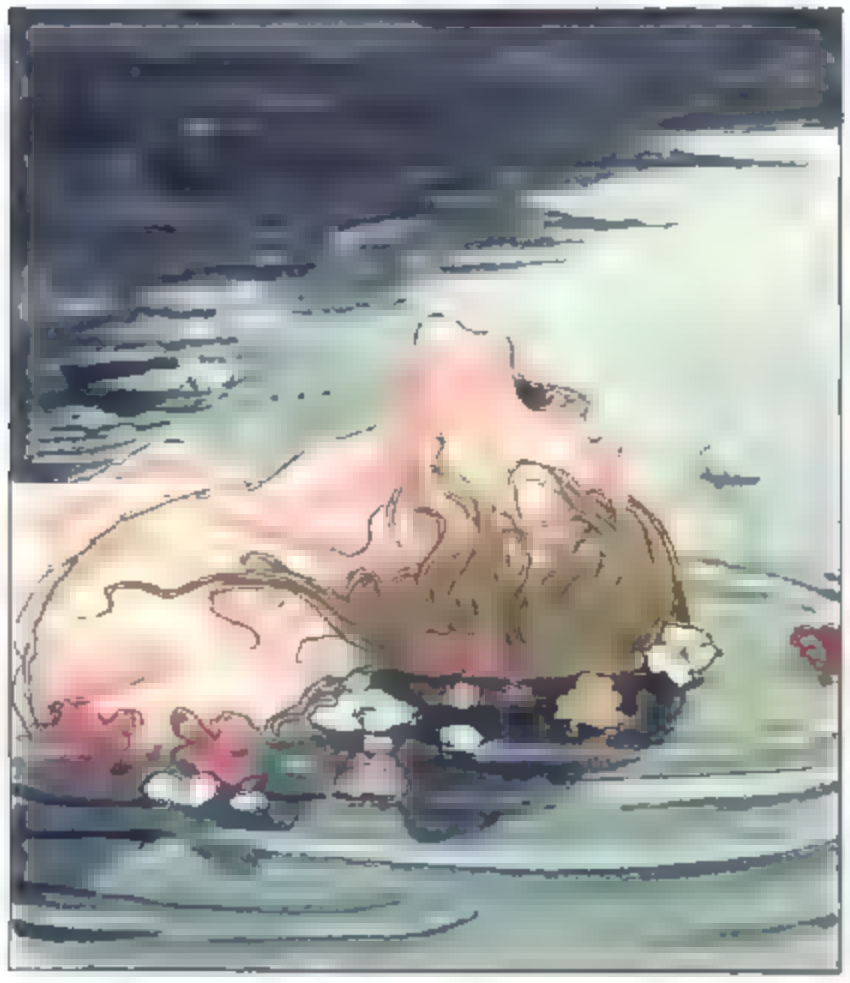
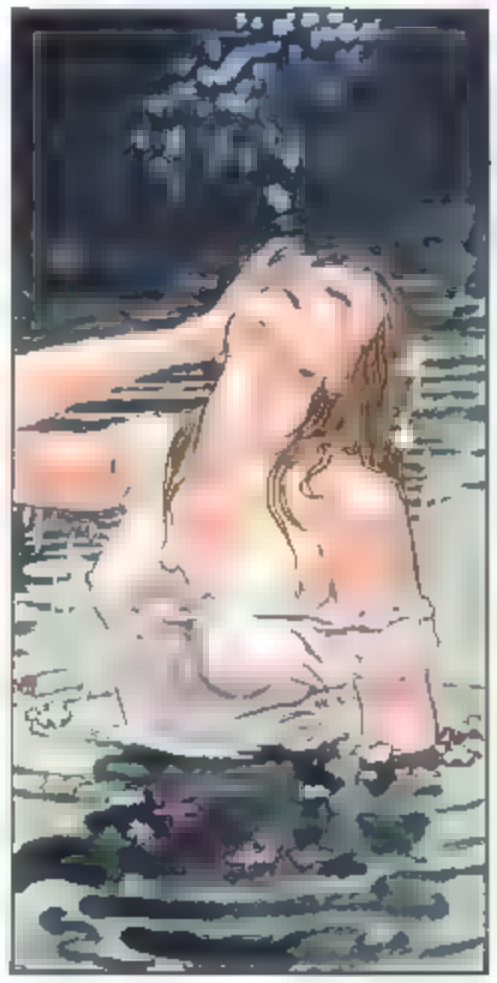
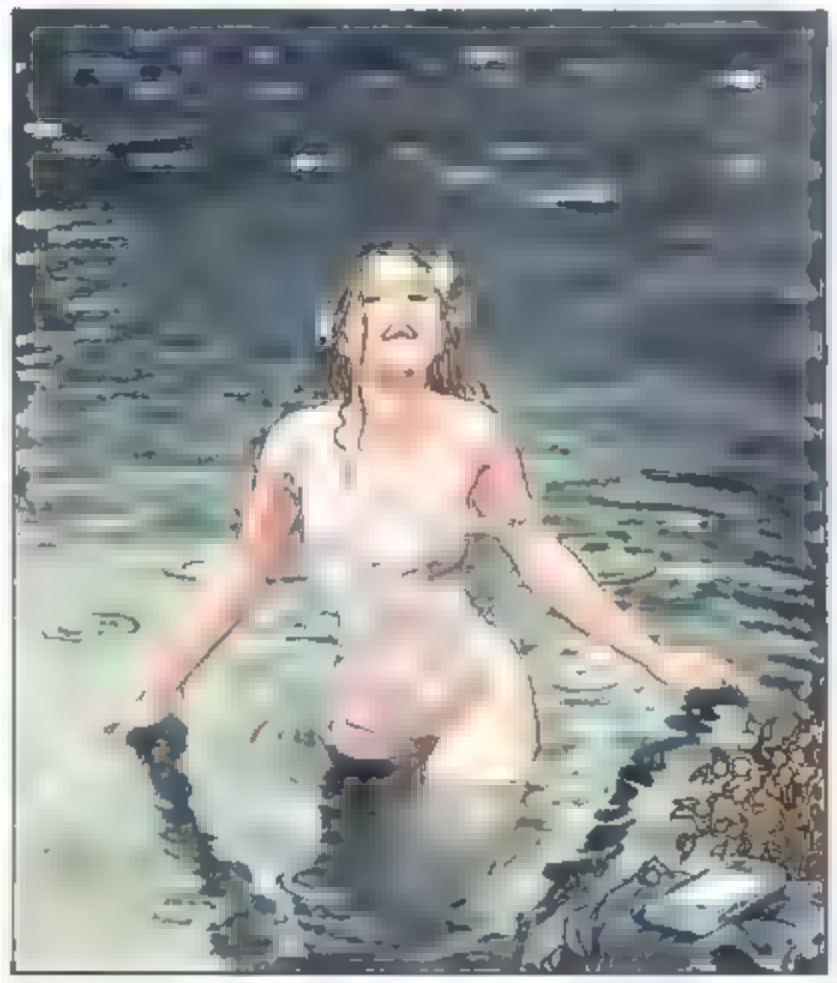










Rüüni
Ri




PORTRAIT D'ARTISTES EN JEUNES HOMMES

Les éditions Dupuis exhument *Le Gang Mazda*, série indisponible depuis vingt ans À la lisière de l'autobiographie fantasmée et du roman d'apprentissage, elle déploie au fil des gags la fresque burlesque d'une jeunesse qui se cherche, un crayon à la main.

— PAR NICOLAS TELLOP —

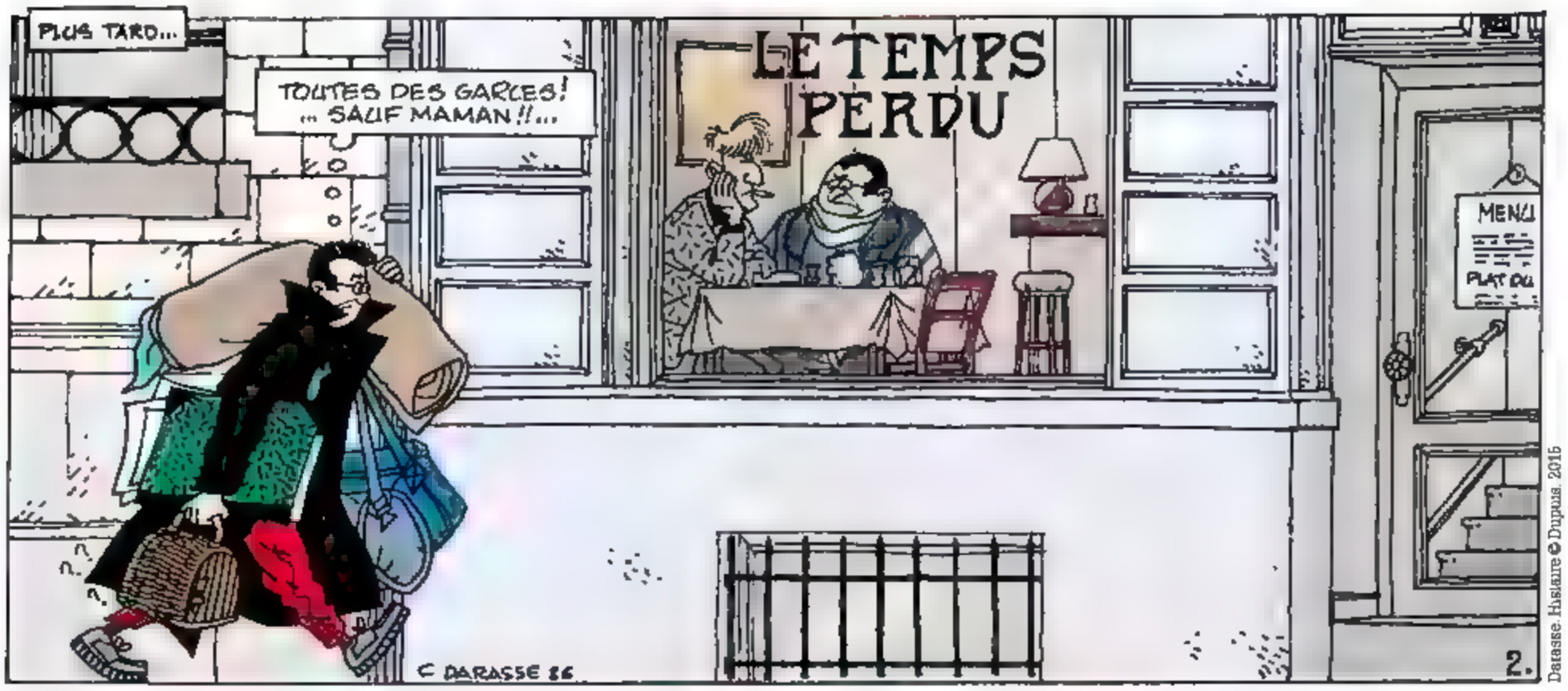
Série culte pour certains, *Le Gang Mazda* était tombée dans un relatif oubli avant sa toute récente réédition en intégrale. Dans le Bruxelles de 1985, Christian Darasse est un jeune dessinateur qui peine à concrétiser un ambitieux projet de science-fiction pensé dans un style réaliste. Le défi se révèle rapidement trop ardu. Ses travaux et ses ambitions s'essoufflent dangereusement. Découragé, à deux doigts d'abandonner la bande dessinée pour le reste, il est sauvé par le collègue et néanmoins ami avec lequel il partage son atelier. Celui-ci lui souffle une idée : afin de pallier provisoirement le manque d'inspiration, pourquoi ne pas réaliser des gags en une planche inspirés de son expérience de dessinateur au sein de leur atelier ? *Le Gang Mazda* était né. Le nom tire son origine du garage Mazda au-dessus duquel était situé le local des auteurs, et dont l'enseigne était visible depuis la fenêtre Christian Darasse y partageait l'espace avec Marc Michetz, dessinateur des aventures de *Kogaratsu*, et Bernard Hislaire, auteur de la série *Bidouille et Violette* et de la saga *Sambre* – c'est lui qui a eu l'idée du *Gang Mazda*, dont il signe le scénario à quatre mains avec Darasse. Les trois comparses servent ainsi de modèle aux personnages de Christian, *serial lover* intrigant largement occupé à sa table à dessin, Marc, impulsif gaillard immergé dans la culture japonaise, et Bernard, indécrottable dandy romantique. Le trait de Darasse s'élance et s'affine les traits de cette fine équipe, tandis que les saynètes reposent sur les observations des uns et des autres et sont, la plupart du temps, basées sur des situations réelles. Un dessinateur [illegible] (lui-même et ses camarades) en proie aux problèmes du quotidien, [illegible] sur la vacuité d'une telle entreprise et on se demande qui pourrait bien être intéressé par une perspective si peu palpitante. Sauf que c'est précisément ce qui fait le sel de la série.

Anatomie de la mélancolie

Le charme immédiat du *Gang Mazda* vient de la tonalité romantique de l'ensemble, facilitée par la peinture [illegible] et sensible, raffiné et passionné, réduit à l'échelle intime du cénacle, d'un groupe soudé par les liens d'une amitié indéfectible

Se dessine de planche en planche l'idéal bohème de la création artistique comme moteur de l'existence, de la camaraderie comme seule éthique possible.

Se dessine de planche en planche l'idéal bohème de la création artistique comme moteur de l'existence, de la camaraderie comme seule éthique possible, de la cohabitation communautaire comme dernier refuge contre le sordide. La galère ne se révèle pas des oripeaux sordides de la tragédie, elle est au contraire portée au pinacle d'une jeunesse tout entière dévouée à la liberté de son art, jouissant de son bonheur malgré l'adversité. Mais l'art est difficile, donc. C'est à peu près le thème de la série, énoncé dès le récit originel du *Gang Mazda*, qui s'ouvre sur la phrase : « Ça ne peut plus durer », martelée par trois fois à l'égard des conditions de travail du futur trio. La solution à cette détresse est apportée par l'ailleurs, microcosme utopique où tout sera de nouveau possible. La genèse du *Gang* s'y inscrit en filigrane, puisque la série naît précisément de l'impasse créative dans laquelle est coincé à l'époque Darasse. L'atelier est un refuge pour les trois personnages de la même façon que la série sera la bouée de sauvetage du dessinateur. Plutôt que de se contenter d'éprouver la difficulté de l'art, Darasse et Hislaire contournent le problème en composant à partir de lui et en le développant par la fiction. Subterfuge malicieux : l'obstacle qui fait face à la créativité n'en est plus un, puisqu'il devient le support même de la création. Tensions, valeurs se retrouvent alors investies par l'autofiction, comme on le remarque dès la couverture intérieure du premier album, reprise dans cette intégrale : les trois personnages regardent avec dédain une photographie de leurs modèles insérée dans le cadre d'un miroir. La symétrie du dispositif instaure une correspondance entre le dessin et son modèle, mais elle est aussitôt court-circuitée par la remarque du personnage de Christian : « Et vous trouvez qu'ils nous ressemblent ? » Le dessin acquiert alors une primauté sur la réalité, cette dernière se voyant réduite à une vulgaire reproduction, un vague relief peu net. Inverser l'univers sensible, Spleen et Idéal, et intervertir leur place, tel semble être le programme du gag dans *Le Gang*. C'est sans doute la raison pour laquelle Darasse ne représente presque jamais son alter ego Christian au travail, comme s'il s'agissait de souligner que le rôle de la série était justement de parer son incapacité à travailler. S'il est question de crayonnés, d'encrage et de mise en couleur dans *Le Gang Mazda*, c'est toujours de loin, au travers du prisme du quotidien qui parasite la créativité. Au final, ce parasitage motive la création elle-même puisqu'il devient l'objet du récit, le centre de gravité de la narration. Cela explique que la peinture de l'échec mise en place dans la plupart des gags, dont le plus représentatif est sans doute celui où, malgré tous leurs efforts, nos héros ne parviennent pas à arriver à l'heure pour un cocktail anniversaire du journal *Spirou*. Auteurs à la traîne, Christian, Marc et Bernard ne réussissent rien ou presque de ce qu'ils entreprennent. Tome a bien saisi la mécanique mise au point par Hislaire et Darasse lorsqu'il reprend les rênes du scénario, notamment avec l'ironique – dès le titre – *Le gang Mazda cartonne*. Même quand l'un des compères finit par publier un album, c'est par l'intermédiaire d'un divertissement en proposant une vision idéalisée de la création artistique pour la confronter avec l'expérience du gang, l'album offre l'image d'une dégradation du rêve par le réel. La réalité rattrape le groupe partout, même sous les



Rien n'est tout à fait vrai, tout n'est pas vraiment faux, le réel a juste érodé les liens et élimé une certaine idée du bonheur.

des tropiques que la saison des pluies ne laisse voir que par intermittence. Mais si le fantôme de la réalité s'impose chaque fois, l'incapacité du gang à réussir quoi que ce soit se meut en célébration jubilatoire de l'échec. L'intervention de Tome et Darasse en post-scriptum insiste sur ce détail : qu'importe que ces gags soient fidèles ou non à la réalité, seul compte le rire

Le gag comme art martial

Consacrer par l'humour les déboires et les embûches d'une carrière difficile, c'est une façon de dénoncer les lacunes du réel. Cette représentation désenchantée constitue sans doute la stratégie superstitieuse d'un dessinateur pour conjurer le mauvais sort, exorciser l'échec, déjouer les pièges du marasme créatif. Dans les premiers albums, Christian s'en remet souvent au pendule pour prendre des décisions, moyen détourné de ne pas assumer la réalité et de prendre les problèmes à revers. L'instrument médiumnique est symptomatique d'une volonté de prendre de la distance avec les impératifs du quotidien et de tracer sa route au moyen de l'irrationalité Tout le paradoxe tient encore au fait que cet écart avec la réalité se réalise en la prenant comme modèle et source d'inspiration.

Une problématique récurrente de cette intégrale repose sur une des questions les plus banales et triviales qui soit : le choix d'un endroit où prendre un repas Sauf qu'avec Christian, l'affaire prend vite la tournure d'une expédition militaire. Les multiples dettes contractées auprès des restaurateurs du voisinage et des autres commerçants obligent le gang à s'éloigner toujours plus et à se déplacer en mode commando. Ces conduites réjouissantes illustrent parfaitement la volonté générale de la série d'emprunter les chemins de traverse de la réalité. Si *Le Gang Mazda* raconte le quotidien, il semble que ce ne soit qu'une concession faite au réel pour l'éviter, bifurquer vers un ailleurs moins redoutable, celui de la fiction humoristique Représenter la réalité se double alors de la volonté d'inventer de nouveaux trajets pour s'y dérober. C'est du moins le cas si l'on s'en tient aux apparences. Il ne faut pas croire que la série fait l'éloge de l'évitement et de la retraite autiste : les chutes sont toujours brutales ou se concluent par un égarement géographique aux limites de l'épopée Rattrapés par la réalité ou conduits à une impasse, les gags esquissent une dialectique du combat dont l'enjeu

CI-DESSUS
À la recherche du temps perdu – ou l'amitié comme refuge.

n'est pas la victoire mais seulement la volonté de se dépasser Le rapport du burlesque au réel redessine les contours thématiques de la série : non pas le récit du quotidien de dessinateurs, mais le récit de la lutte de dessinateurs avec le quotidien. Et plus le réel est difficile, plus sa représentation est drôle.

L'amour de l'art

Il y a bien sûr de la mélancolie dans *Le Gang Mazda*. L'équation est ainsi faite · si la réalité ne faisait pas mal, les auteurs n'auraient rien à raconter Le caractère spleenétique de la série est encore renforcé par son hagiographie paratextuelle On apprend dans la préface de cette intégrale ce que le lecteur ne pouvait imaginer à l'époque : en réalité, l'atelier n'a fonctionné que six mois. Marc Michetz l'a rapidement quitté et dans la foulée le propriétaire a voulu disposer de son local. L'amitié entre Christian Darasse et Bernard Hislaire a également décliné juste un peu plus tard, et le dessinateur s'est retrouvé à faire vivre ses personnages avec un scénariste totalement étranger au groupe. Rien n'est tout à fait vrai, tout n'est pas vraiment faux, le réel a juste érodé les liens et élimé une certaine idée du bonheur C'est peut-être une des raisons pour lesquelles la série suscite tant d'attrait. Les sept volumes qui la constituent semblent fouiller les souvenirs d'un temps perdu pour en faire renaître toute la saveur. L'amitié

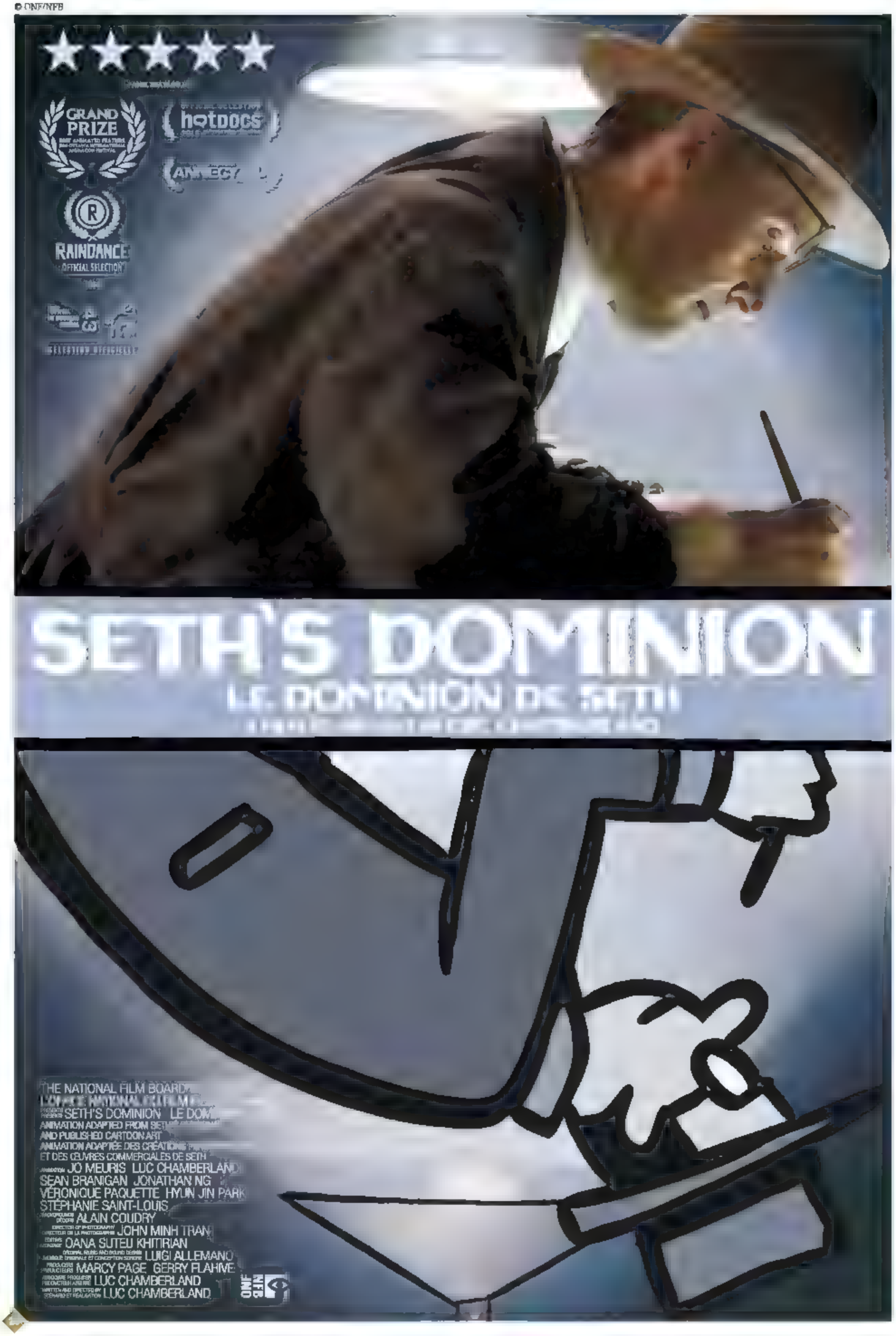
qui unit le gang est idyllique parce que fantasmée, la vie communautaire dans l'atelier est fascinante parce qu'elle est sans doute représentée telle que Darasse aurait voulu qu'elle soit. La recette du *Gang Mazda* tient peut-être donc à cela : l'alliance d'une époque authentique mais trop courte, et sa pérennité rêvée par la fiction. L'approche chorégraphique du dessin en est un signe : au diapason d'une harmonie fraternelle, les personnages calquent leur pas sur celui des autres, et les mouvements de manière générale sont empreints d'une grâce dansante, sans doute inspirée par la sœur de Darasse qui pratiquait cet art. La tentative de retrouver dans le dessin une utopie touchée du bout des doigts se double évidemment d'une quête de jeunesse éternelle et, en tout cas pour le lecteur, d'une extraordinaire captation de l'esprit du temps. De ce point de vue, le graphisme de Darasse est remarquable, tant son élégante ligne claire correspond à merveille aux *eighties* triomphantes, aux modes vestimentaires de l'époque et à son atmosphère caractéristique. Le dessin vient ainsi rappeler que la bande dessinée est un des rares médias à ne pas avoir totalement subi la vague de laideur dévastatrice qui sévissait lors de cette décennie – au contraire, à travers son prisme, on serait poussé à croire que l'époque n'était pas dénuée de charme. Les filles qui hantent les rues de la ville, les couloirs de l'immeuble et les recoins de l'atelier n'y sont sans doute pas pour rien. Car *Le Gang Mazda*, c'est aussi cela : ces « nanas », comme on les appelait à l'époque, pleines de style et de glamour, gymnastes et danseuses en puissance, qui incarnent les véritables perturbatrices du quotidien des dessinateurs. Elles sont présentes dès le tout début, passantes au passage desquelles restent suspendues les conversations entre amis, voisines objets de tous les égards, elles font tourner la tête de nos héros. C'est sans doute là la grande affaire de la série : l'importance accordée aux péripéties sentimentales, considérées du point de vue de l'érotomanie masculine. Sous l'égide de Tome, la chose ne cessera de prendre de l'importance, jusqu'à effacer les thématiques originelles axées sur l'intimité professionnelle de l'atelier. De Hislaire à Tome, *Le Gang Mazda* conserve néanmoins une cohérence, l'un rendant plus explicite ce que l'autre ne faisait que suggérer, à savoir que le principal objectif du métier de dessinateur est finalement d'être aimé, de préférence passionnément. ◆

SALUT ! ÇA A L'AIR DE TRAVAILLER DUR ICI ENCORE UNE FOIS
OUAP !
BOUM
HIHIHIHIHIII
OUAIS ! SUPER MARC ! C'EST LA PREMIÈRE FOIS QU'ELLE RIT !
EXCUSE-MOI MARC, C'EST COMMUNICATIF
Darasse, Hislaire © Dupuis 2016

D'ABORD, C'EST MA COPINE !
NON ! C'EST MOI QUI L'AI VUE LE PREMIER !
DON JUAN À LA MANQUE
JALOUX
BOUM
PIF
PAF
...ET VOUS APPELEZ ÇA FAIRE DE LA BÉDÉ ?...

Darasse, Hislaire © Dupuis. 2015

© ONF/NFB


GRAND PRIZE
hotdocs
RAINDANCE
OFFICIAL SELECTION
SETH'S DOMINION
LE DOMINION DE SETH
THE NATIONAL FILM BOARD
L'ONF
PRESENTS SETH'S DOMINION LE DOM
ANIMATION ADAPTED FROM SET
AND PUBLISHED CARTOON ART
ANIMATION ADAPTÉE DES CRÉATIONS
ET DES ŒUVRES COMMERCIALES DE SETH
JO MEURIS LUC CHAMBERLAND
SEAN BRANIGAN JONATHAN NG
VÉRONIQUE PAQUETTE HYUN JIN PARK
STÉPHANIE SAINT-LOUIS
ALAIN COUDRY
JOHN MINH TRAN
OANA SUTEU KHITIRIAN
LUIGI ALLEMANO
MARCY PAGE GERRY FLAHIVE
LUC CHAMBERLAND
LUC CHAMBERLAND
ONF NFB

Seth

LE TEMPS PERDU

Le documentariste canadien Luc Chamberland s'est entretenu avec Seth de 2006 à 2013. Fruit de leurs échanges, *Le Dominion de Seth,* mélange inclassable de prises de vue réelles, de théâtre de marionnettes et de courts-métrages en animation tente de cartographier son imaginaire.

INTRODUCTION DE VICTOR MAAS
— PROPOS RECUEILLIS PAR LUC CHAMBERLAND —

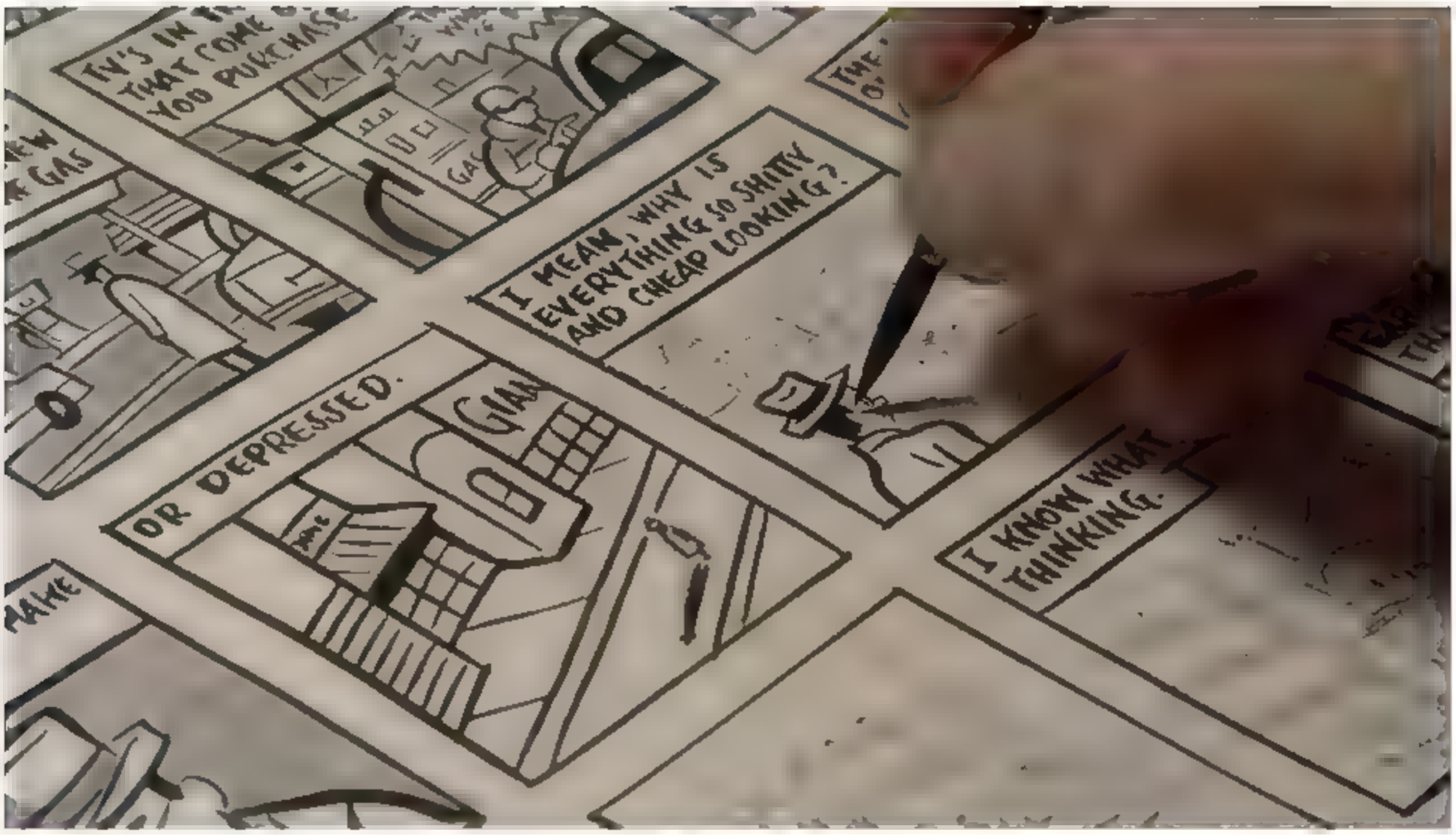
A chaque instant, dans le documentaire *Le Dominion de Seth*, se fait sentir la présence de l'auteur et de son esthétique. Les superbes animations de planches qui entrecoupent le film, la lumière, la typographie des sous-titres, la musique, tout converge vers une invite à observer le plus proustien des auteurs de bande dessinée. Bien qu'il ne renâcle pas, loin de là, à évoquer le rapport qu'il entretient avec le passé et son ombre portée la plus évidente, la nostalgie, Seth apparaît ici comme un homme structuré et précis, organisé autour d'un emploi du temps divisé entre création de bandes dessinées, lectures, travaux de commande et projets personnels, notamment le Dominion, qui donne son titre au film. Dominion est une ville imaginaire composée de plusieurs dizaines de petits immeubles en carton que l'auteur assemble patiemment dans sa cave. Et bien que cette œuvre intime se veuille par essence inachevée, elle semble refléter à merveille la manière dont Seth aborde la création, en proposant des espaces déterminés, toujours éminemment canadiens (Dominion est située « au nord de l'Ontario ») et enserrés par une histoire, un climat et une topographie que l'auteur maîtrise parfaitement — sans même parler des habitants de ces lieux, de touchants petits bonshommes qui se promènent le plus souvent avec canne et chapeau. Le présent entretien, mené par Luc Chamberland après que fut achevé le documentaire, reprend certains propos de l'auteur dans le film. Seth y parle en détail de ses techniques, de ses outils, du *New Yorker*, de Crumb, et bien sûr du passé. Il rappelle que, si la nostalgie est nécessaire à certains, elle peut exister sans complaisance, être au contraire une matière de questionnements et de recherche — et sans aucun doute un projet artistique en soi.

Quel est ton sentiment sur la bande dessinée, et pourquoi te paraît-elle plus adaptée à l'évocation de la réalité qu'aux univers fantaisistes ?
J'aime vraiment la manière dont les instants sont figés dans la composition d'une page de bande dessinée. L'alignement austère des cases, les petits personnages piégés dans le temps. Je crois que la bande dessinée est plus adaptée à l'évocation d'un monde intérieur qu'à d'importants déploiements d'univers fantaisistes. C'est lié à la sensation, aussi évidente que sous-estimée, que nos pensées jaillissent un peu comme des bulles

LUC CHAMBERLAND

Après avoir assisté à une conférence de Seth, il décide de proposer au dessinateur un documentaire qui mélangerait prises de vue réelles et courts-métrages animés.

© ONF/NFB



Seth en plein dessin (image extraite du film).

dans notre cerveau. Cette assertion peut sembler ridicule, mais faire de la bande dessinée, c'est travailler à la manière des impressionnistes . ce n'est pas tant la précision et le détail qui sont ciblés que l'impression d'ensemble, le sentiment général. Le dessin ne compte pas autant que l'ensemble de la facture graphique du livre et que la création d'images iconiques qu'il faut ensuite faire circuler dans la page, pour les faire entrer en résonance avec le vécu du lecteur. Je les appelle les « dessins-mémoire » Ces simples images iconiques agissent sur nous un peu comme le font les mots. Je ne peux pas recréer la texture du monde réel, mais je peux dessiner une maison et vous laisser imaginer le reste de l'image. À vous de la rendre réelle. Je crois vraiment que ce sont les images mentales que projette le cerveau à partir de ces dessins-mémoire qui les rendent réels. Et comme, en bande dessinée, la durée du récit et le rythme sont totalement libres, il est ainsi plus facile de capturer, si on le souhaite, certaines qualités propres à la rêverie.

Ce que montre en grande partie ce documentaire, c'est à quel point ton œuvre est habitée par le passé et la mémoire.

Pour moi, le souvenir est une empreinte que laisse une sensation éprouvée dans votre cerveau. Et se pencher sur le souvenir revient à étudier son empreinte. Qu'est-ce que la mémoire ? Je me pose souvent la question. C'est très curieux, la mémoire n'enregistre pas tout. Elle capture des instantanés de notre expérience. Si on se remémore un lieu, par exemple, on le ressent plus qu'on ne le revoit. On ne peut pas se retourner et se remémorer en détail l'environnement qui nous entourait, mais on sent la présence du monde autour de nous, la proximité des gens et des objets. C'est une perception presque tactile. Un souvenir est en fait comme la photographie d'une sensation. Et quand vous dessinez une case, vous êtes au cœur de cette empreinte, au cœur du souvenir, et vous pensez : « Voilà, j'ai 8 ans, je suis dans la cour, le mur de brique de la maison est de ce côté… et ainsi de suite. » Vous commencez à reconstruire le souvenir, un peu comme on fait bouger des figurines ou des objets, dans un diorama. Le temps

SETH

> *“Un souvenir est en fait comme la photographie d’une sensation. Et quand vous dessinez une case, vous êtes au cœur de cette empreinte, au cœur du souvenir.”*

LA VIE EST BELLE MALGRÉ TOU

Publiée au Canada en 1996 [illegible] sur l'auteur sur la cette quête autobiographique [illegible] bande dessinée et le à la poursuite d'un dessinateur [illegible] temps apparaissent oublié du *New Yorker* révèle le [illegible] déjà en place dans graphisme « première manière » [illegible] ce livre important de Seth. Les questionnements [illegible] des années 1990.

© ONF/NFB

révèle l'importance des choses. Je me demande parfois quel contrôle on peut avoir réellement sur la mémoire, sur le choix des événements que l'on retient.

Considères-tu ton rapport au passé comme nostalgique ?
Dans la nostalgie, il y a une forme d'attendrissement, un passé idéalisé auquel on aspire. Et je me tourne beaucoup vers le passé dans mon travail, mais je ne crois pas qu'il s'agisse de ce genre de nostalgie. En fait, j'aime à penser que les histoires que je raconte entretiennent, si j'ose dire, un rapport plus complexe avec le passé. Mes personnages ne vivent pas dans un passé idéalisé, et il est difficile de dire si leur vie est réussie ou non.

Peux-tu nous parler de tes carnets intimes ainsi que de tes journaux intimes faits avec des tampons encreurs que l'on voit dans le film ?
Ces dernières années, j'ai esquissé quelques histoires autobiographiques dans mes carnets de croquis. Je devais trouver une manière rapide de travailler. Une réponse, simple, m'est venue, alors que je parlais au téléphone avec un autre dessinateur qui me confiait sa difficulté à tenir un journal intime. En plaisantant, je lui ai dit : « Tu devrais créer un jeu de tampons encreurs pour le faire. » Aussitôt dit, j'y ai repensé et ai ajouté : « Non, ne le fais pas, c'est moi qui vais le faire. » J'ai ainsi créé un jeu complet de tampons encreurs, avec un tampon qui me représente à mon bureau, un autre où je marche, et ainsi de suite. Si j'arrive à faire huit pages par semaine, je suis heureux. Mais mon emploi du temps ne me le permet pas toujours.

D'ailleurs, à quoi ressemble l'une de tes journées types ? Comment organises-tu la création de tes multiples projets ?
J'aime la routine, et mes journées sont très structurées. Je me lève tôt car ma femme part travailler, et je me remets généralement au travail que j'avais abandonné la veille au soir. Le reste de la matinée, j'aime me pencher sur l'un de mes projets personnels. Je mange, je lis, et si j'ai à travailler sur des commandes ou des travaux avec une échéance, je m'y mets de préférence l'après-midi. Ensuite, je règle les affaires professionnelles, je vérifie mes e-mails, passe mes coups de fil puis prépare le dîner. Après le dîner, comme j'ai 50 ans, je fais une petite sieste. La soirée est le moment que je préfère pour travailler à mes bandes dessinées, jusqu'à 23 heures environ, minuit certains jours. Puis je remonte du studio, je m'installe avec ma femme, reprends un peu de vin avant de m'installer devant un film, je lis un peu et me couche à 1 h 30. Toujours à 1 h 30. J'ai un reste d'éthique protestante qui survit dans le fond de mon cerveau, et qui fait que je me sens bien quand je travaille. Les jours où j'arrive à m'atteler à 5 tâches différentes, à dessiner dans mes carnets, remplir mon journal intime aux tampons encreurs, m'avancer sur un travail de commande, travailler à ma bande dessinée et à mes petites maquettes d'immeubles en carton, je me sens vraiment bien, accompli.

© ONF/NFB

MEMORY...
YOU DON'T SEE THE PLACE SO MUCH AS FEEL IT
YOU CAN'T LOOK AROUND AND ITEMIZE WHAT WAS IN THE ROOM
BUT YOU ENTIRE THE DETAILS AROUND YOU
YOU FEEL THE PROXIMITY OF PEOPLE AND OBJECTS ABOUT YOU
IT'S ALMOST A TEXTURAL EXPERIENCE.
PICKED A CHE NUT OFF THE GROUND.
FELT IT'S FAMILIA WIEGHT.
I'VE DONE THIS EVERY YEAR, SINCE I WAS A CHILD, I BET.

CLASSIQUE
Journal intime de Seth réalisé aux tampons encreurs.

Dans le documentaire, tu montres également ce magnifique ouvrage fait main, d'environ 1000 pages, dans lequel sont réunis tes travaux d'enfant. Peux-tu nous parler de ce livre ? Personnellement, j'étais très étonné que les feuilles aient le même format, alors que tu as dû produire ces pages sur une très longue période, probablement des années.
C'est un livre que j'ai recomposé il y a des années et que j'ai alors intitulé *La Grande Odyssée de mes aventuriers de l'espace*. Un titre volontairement pompeux pour évoquer ce que c'est en réalité : un simple recueil de ce qui a survécu de mes productions d'enfant. J'ai effectivement écrit des centaines de pages de bande dessinée à cette époque, peut-être un millier, jusqu'à mon entrée en école d'art, et je ne les ai jamais montrées, sauf peut-être une ou deux fois, à d'autres enfants. C'était un monde privé que je ne montrais qu'à ma mère. Et ça raconte une grande odyssée spatiale pleine de rebondissements, écrite au fil de l'inspiration avec la naïveté de l'enfance. Ce travail s'est étendu sur de nombreuses périodes, et s'il est cohérent sur le plan matériel, c'est parce que mon père était professeur de technologie et rapportait souvent du papier standard de son bureau pour que je puisse dessiner dessus. Quand j'étais encore plus jeune, vers 6 ou 7 ans, il me rapportait également une sorte de papier carbone avec de l'encre mauve qui servait à faire des duplicatas des examens à l'école. J'ai réalisé avec ce papier quelques comic strips de *Peanuts*, que mon père a ensuite photocopiés à l'école, et que je pouvais ainsi distribuer J'adorerais en avoir encore quelques-uns.

Tu parles de papier, et justement, sur le plan matériel, tu travailles sur ton journal, tes carnets de croquis et tes BD. Le papier a-t-il une grande importance ?

> *"Il me faut deux fois plus de temps pour retoucher ma ligne avec de la gouache blanche que pour encrer. Si j'encre une planche en huit heures, je passe seize heures à retoucher en blanc."*

Avant, je travaillais sur du papier Bristol classique, mais c'est de plus en plus difficile à trouver. La qualité est de plus en plus variable et le Bristol sur lequel je tombe le plus souvent absorbe trop, je n'aime vraiment pas ça. Du coup, quand je ne travaille pas sur mes bandes dessinées, j'utilise du papier machine, le moins cher possible, vendu par paquets de 500 feuilles. Évidemment, ça va poser des problèmes de conservation car ce papier contient de l'acide, mais il réagit bien mieux à l'encre qu'un Bristol hors de prix. Je pense avoir testé tous les papiers de qualité disponibles dans les magasins de fournitures d'art, et j'ai finalement opté pour une marque qui me convient à peu près en raison de son papier peu épais. Comme je travaille beaucoup à la table lumineuse, je préfère les grammages fins. Mes esquisses, je les réalise le plus souvent sur du papier à carreaux, j'aime assez cette liberté de pouvoir faire des essais et de jeter le résultat à la poubelle si je n'en suis pas satisfait. Quand je dessine dans mon carnet de croquis, je ressens au contraire une forme de pression, qui me pousse à faire des beaux dessins, ce qui n'est pas le but premier du croquis. D'ailleurs, vous remarquerez que la plupart des dessinateurs font comme moi, ils ne réalisent pas à proprement

Quelques bâtiments de la ville de Dominion.

parler des croquis dans leurs carnets de croquis, mais plutôt des dessins complexes, et pour ainsi dire aboutis. Je suis victime du même comportement. Parfois, je me lâche un peu sur une série de dessins. Un ou deux sont alors réussis, quelques autres sont vraiment ratés, et je me reprends pour retourner à un dessin démonstratif. La vraie liberté, décomplexée, je la trouve sur ces feuilles de papier de mauvaise qualité. Souvent, je me dis que je devrais mettre les dessins que j'aime de côté et les réunir ensuite en un carnet. Ainsi, j'éviterais les angoisses d'avoir des carnets de croquis trop précieux, car mes carnets ont beaucoup de valeur à mes yeux.

En matière d'outils, comment t'équipes-tu, et en quoi tes choix influencent-ils ton dessin ?
Là aussi, j'utilise du matériel standard. Daniel Clowes disait il y a peu de temps être tombé sur la photo d'un bureau de dessinateur du début du siècle dernier qui ressemblait comme deux gouttes d'eau au sien. Au fond, à part l'arrivée de la tablette graphique, les techniques et les outils ont peu évolué. On peut certes changer d'encre – moi, par exemple, j'ai abandonné la marque Pelikan après m'en être servi pendant vingt ans. Et je varie de temps à autre la taille de mon pinceau de 4 à 6, ce qui est assez épais, même si aujourd'hui je me suis arrêté sur une taille 5, qui me semble parfaite. Mais il n'y a pas là de révolution. Peut-être que ce qui me caractérise sur le plan technique, c'est qu'il me faut deux fois plus de temps pour retoucher ma ligne avec de la gouache blanche que pour encrer. Si j'encre une planche en huit heures, je passe ensuite seize heures à retoucher en blanc, à travailler la ligne de l'extérieur et de l'intérieur. Je suis vraiment un maniaque du contrôle, et comme mes dessins sont simples, les lecteurs ne réalisent pas, le plus souvent, combien la ligne est retravaillée pour obtenir la courbure et l'épaisseur parfaites. Il faut avoir en tête que travailler au pinceau comme je le fais, c'est favoriser la fluidité du trait, l'expression et la spontanéité du geste. Si vous voulez laisser libre cours à votre inspiration, vous devez être prêt à reprendre à chaque fois que la fluidité aura manqué à votre geste, ce qui arrive, il faut bien le dire, dans 60 % des cas ! Et une fois que vous avez commencé à reprendre par-ci, par-là, avant que vous ne vous en rendiez compte, vous vous retrouvez à retoucher le moindre petit détail qui vous gêne.

J'ai bien réfléchi à tout ça. Je suis en train de lire l'histoire du "New Yorker", en trois volumes.
TESSEIN
KERY
C'est totalement fascinant.
© Éditions Delcourt 2016 - Seth

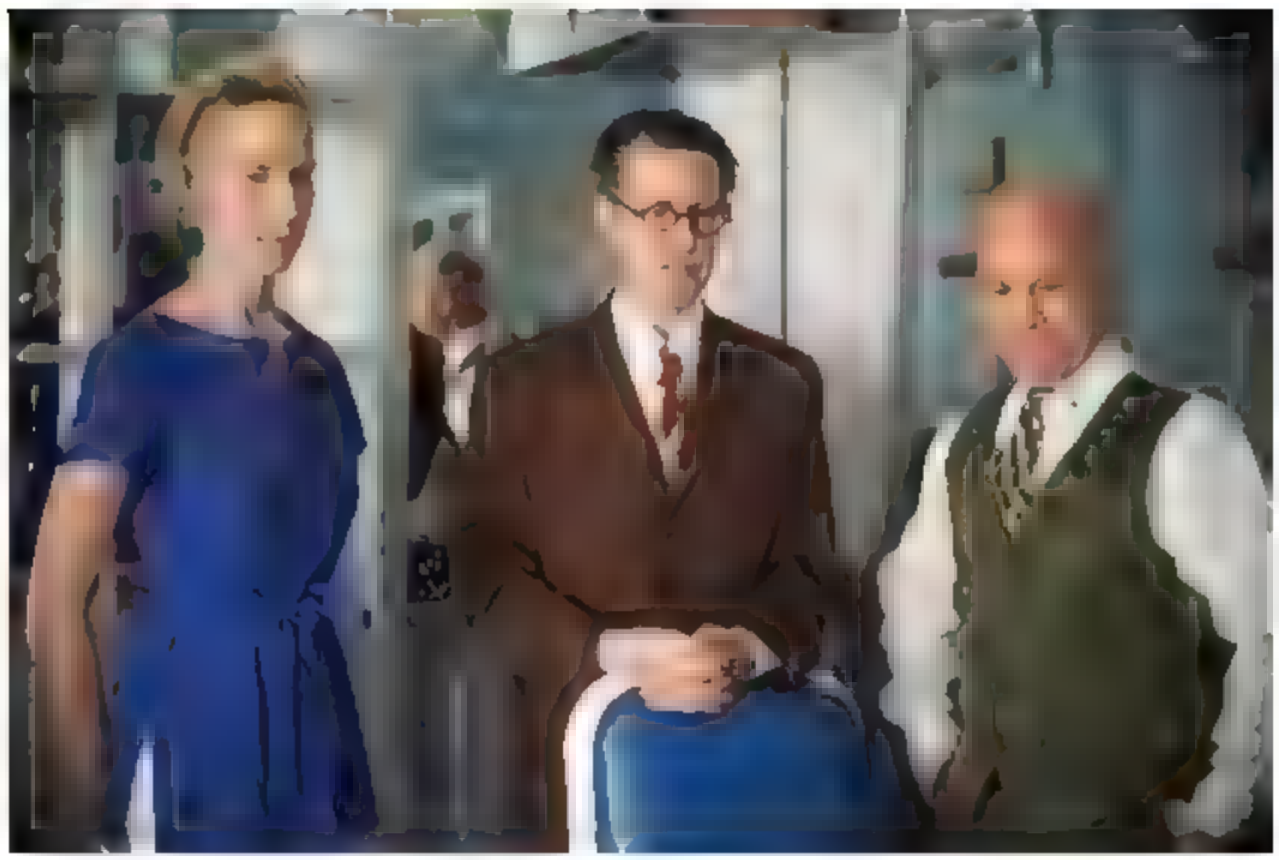
"J'ai appris à ne jamais envisager une commande avec la même ambition que pour une couverture du New Yorker."

C'est probablement pour cette raison que j'aime la liberté des carnets de croquis, car même si je m'applique plus que nécessaire en vue de faire un beau dessin, je m'interdis de le retoucher au blanc. Je me souviens de ce moment, adolescent, où j'ai commencé à réfléchir à une professionnalisation de ma pratique. J'ai compris que je devrais travailler à l'encre, mais comme je n'avais aucune idée des techniques de photogravure et de reproduction, je me suis mis à réduire mes dessins à la taille d'une page imprimée Je me suis ainsi débattu pendant quelque temps pour faire rentrer, sans y arriver, toutes les informations nécessaires au récit dans des cases minuscules.

Heureusement, j'ai découvert le manuel *Comment dessiner les comics, la méthode Marvel*, par Stan Lee. Comme il abordait le sujet, cela m'a permis de retourner à mon dessin habituel.

Pourquoi ne publies-tu pas tes travaux autobiographiques et personnels ?
Être artiste, ce n'est pas travailler pour être toujours publié. C'est pourquoi j'ai mes petits passe-temps : mon journal intime aux tampons encreurs, mon carnet de croquis, mais aussi ce projet de ville miniature dont les bâtiments sont réalisés à partir de boîtes en carton, qui s'appelle Dominion. C'est très différent du travail sur une page de bande dessinée, puisque dès le départ celle-ci est destinée à l'édition. C'est très précieux d'avoir aussi une pratique artistique pour soi seul.

Comment le projet de Dominion est-il né ?
J'ai le sentiment très fort qu'à la source de notre humanité, il y a de la tristesse. Même pour la création de Dominion, je n'avais pas ce sentiment en tête, mais je crois que, de manière sous-jacente, c'est ce qui a guidé sa création. Sans doute pour renouer avec un plaisir d'enfant, j'ai commencé à construire ces maquettes de bâtiments en carton en même temps que j'imaginais l'histoire de cette ville imaginaire, Dominion, qui se situerait au nord de l'Ontario. À l'origine, mon but était de faire une bande dessinée, mais la ville a gagné en complexité, son histoire m'a de plus en plus intéressé et je crois que mon plaisir est simplement de continuer à avancer, sans vraiment savoir quel est mon but. J'ai pour le



À BROUTE
Luc Chamberland, Seth et son épouse dans le salon de coiffure de celle-ci.

© ONF/NFB

moment conçu entre 40 et 50 maquettes d'immeubles, et je pense en faire le double. Je pense m'arrêter quand je n'aurai plus de place dans mon sous-sol.

À côté de ce jardin secret artistique, comment abordes-tu les travaux de commande ? Je me souviens par exemple de tes couvertures pour le *New Yorker*.
Le truc que j'ai appris avec les commandes, c'est de ne jamais rendre plusieurs propositions à la fois. Vos commanditaires choisiront systématiquement l'option qui vous plaît le moins. Même si vous ne faites que deux propositions, ils choisiront la moins bonne. Ça rend fou au bout d'un moment. La seconde chose que j'ai apprise, c'est à ne jamais envisager une commande avec la même ambition que pour une couverture du *New Yorker*. À mes débuts, je faisais cette erreur de toujours surinvestir le projet. J'envoyais des images au format poster, super complexes, alors qu'elles allaient être imprimées sur des quarts de page J'ai mis du temps à simplifier, à construire autour de l'épure et de la composition. Quant au *New Yorker*, l'expérience n'a pas toujours été formidable La première fois, je n'ai pas été publié. Et la seconde, des années plus tard, je m'échinais à dessiner un serveur à l'allure typique des années 1990, avec une coupe mulet et des habits un peu contemporains, alors que j'aurais préféré dessiner un serveur un peu plus traditionnel. Quoi qu'il en soit, le dessin fut abîmé par une fuite d'eau qui provenait du toit alors que j'étais sorti ; il a fallu que je recommence, et le nouveau dessin fonctionnait encore moins bien que le premier. Françoise Mouly a fini par m'appeler pour m'annoncer qu'elle ne le publierait pas. J'étais effondré, je tenais vraiment à intégrer cette famille d'illustrateurs du *New Yorker*. Mais j'avais fait deux erreurs majeures, notamment d'appeler Françoise Mouly à son domicile personnel durant le week-end : je suis tombé sur Art Spiegelman, et c'était vraiment gênant. Cette histoire m'a vraiment déprimé. Donc quelques années plus tard, lorsqu'ils m'ont de nouveau contacté, j'étais beaucoup plus détendu, car je n'avais plus autant d'investissement dans ce projet. Ils m'ont cette fois laissé suivre mon idée, et tout s'est passé tranquillement, j'ai été publié, mais je n'ai alors pas éprouvé cette immense satisfaction que j'aurais assurément éprouvée si j'avais été publié la première fois. Depuis, j'ai eu l'occasion de refaire deux ou trois couvertures pour le *New Yorker*, mais je ne cherche pas nécessairement à recommencer souvent. Les contraintes sont si lourdes que je préfère mille fois faire la couverture d'un petit magazine canadien pour presque rien que de toucher une fortune avec le *New Yorker*. La liberté m'importe vraiment. Je suis nul dès que je dois suivre des règles.

Comment as-tu accueilli mon projet de documentaire, il y a huit ans, quand je suis venu te trouver pour la première fois ? Surtout, que pensais-tu de cette idée de mélanger la prise de vue en direct et l'animation à partir de tes dessins ?
Je pense qu'aimer la bande dessinée est primordial pour la capturer. Or, à l'époque, les documentaristes s'intéressaient plus souvent à la personnalité du dessinateur, et moins à son travail. De même, je n'aimais pas du tout les animations réalisées à partir de bande dessinée dans ce

MAIS LES CARTOONISTS N'AVAIENT PAS DE STATUT PARTICULIER.
C'ÉTAIT DU PIPEAU, PARDON.
IL N'Y AVAIT PAS DE PANNEAUX À LEUR EFFIGIE.
©Éditions Delcourt, 2015 Seth

© ONF/NFB

Seth montre l'un des bâtiments de la ville Dominion.

genre de film. C'était très limité, avec des mouvements réduits au minimum. Je me demande d'ailleurs si tu ne m'as pas caché ta formation d'animateur. Au début, je n'y ai pas vraiment pensé, j'étais surtout flatté, et ce n'est que le premier jour de tournage que j'ai compris que la concrétisation serait plus complexe que je ne l'avais supposé. J'avais plus de mal à parler devant la caméra que je ne l'avais anticipé. Aujourd'hui que le film est terminé et que j'adore le résultat, c'est très drôle de se replonger huit ans en arrière, à l'époque où je m'engageais dans un processus créatif si long sans avoir la moindre idée de ce que pourrait être le résultat final.

Justement, n'étais-tu pas inquiet quant au résultat ?

Si, à cause de plusieurs choses. Tout d'abord, je pense que seuls les dessinateurs aiment réellement regarder les autres dessiner. La plupart du temps, les gens se lassent au bout de quelques minutes et ne restent pas longtemps penchés par-dessus votre épaule. Ensuite, je me méfiais des documentaires sur les dessinateurs de bande dessinée, qui reposent pour beaucoup sur des images d'Épinal et des ficelles. Jusqu'alors, les dessinateurs s'y trouvaient transformés en personnages de dessin animé, le plus souvent grâce au procédé de la rotoscopie, et le discours insistait sur le caractère sympathique et marrant de ce métier. Même les dessinateurs qui exerçaient dans un registre plutôt dramatique finissaient traités ainsi. La seule véritable exception était le documentaire sur Crumb par Terry Zwigoff (*Crumb*, 1994, ndlr). Ce film est fascinant, car Crumb est un personnage en soi. Et sa famille avait une histoire exceptionnelle. J'avais une parfaite connaissance de son travail, j'avais lu un grand nombre de ses interviews, et je le connaissais, mais ce documentaire m'a fait découvrir une nouvelle facette de sa personnalité, et je ne savais plus si je l'aimais. Je me demandais s'il était honnête, s'il n'était pas finalement con. Il faisait preuve d'agressivité, il provoquait la caméra, et à mesure que le documentaire avançait j'avais de la peine pour lui. En repensant à ça, j'ai commencé à penser à l'image que j'allais renvoyer une fois que tu m'aurais filmé. Je suis très loin de Crumb sur le plan personnel, et ton approche est différente de celle de Zwigoff : tu essaies de capturer mon travail par une approche sensitive, d'en dresser un paysage émotionnel. Le documentaire sur Crumb se veut plutôt une confrontation avec le public pour savoir s'il faut aimer ou non cet homme. L'artiste Crumb est un modèle, un inspirateur, il a toujours fait ce qu'il voulait, sans compromis, et finalement le documentaire rend compte de ça. Sa personnalité lui a peut-être permis d'être intransigeant. J'ai toujours apprécié qu'il rejette le film *Fritz le chat*, et qu'il ait tué le personnage parce que sa femme de l'époque avait trahi sa confiance et permis au film de se faire contre son gré.

> *"Aujourd'hui, personne ne serait choqué de voir des peluches Calvin et Hobbes, tout le monde comprendrait que l'auteur veuille se faire quelques millions de plus."*

Et toi, tu n'avais pas peur que je transpose ton dessin en animation ?

Je n'y pensais pas trop, j'étais vraiment préoccupé par le tournage en live. La question se serait posée si tu ne m'avais pas montré *Hush* avant que le sujet me préoccupe. Mais tu as devancé mes interrogations avec ce court-métrage qui m'a rassuré.

Hush avait été facile à produire, et j'ai fait une animation rapide de toi en train de marcher pour te montrer. J'avais peur de trahir ton esthétique, que tu adoptes la posture de Watterson, qui refuse toute transposition ou toute exploitation sous une forme autre que celle de la bande dessinée.
À une certaine époque, j'aurais pu refuser. Je me souviens qu'au début des années 1990 Watterson luttait pour que son éditeur ne markete pas ses personnages. Pas de peluches, pas de coussins. J'étais admiratif de cette attitude, et me disais qu'il avait bien raison de se battre pour que ses personnages ne soient pas transformés en sous-Garfield. Mais aujourd'hui, cette marchandisation ne me choque plus autant, preuve que le monde a changé. Le marketing et la culture de consommation ne sont plus associés à l'idée de « vendre son âme ». Et ce changement est valable pour tous les domaines culturels.
À l'époque, voir sa musique utilisée dans une publicité était le comble de l'horreur, alors que maintenant tous les groupes en rêvent. Aujourd'hui, personne ne serait choqué de voir des peluches Calvin et Hobbes, tout le monde comprendrait que l'auteur veuille se faire quelques millions de plus. Je ne me voyais donc plus refuser un travail autour de mon œuvre comme j'aurais pu le refuser à l'époque. Et puis tu sais, je ne suis même pas si fan que ça de *Calvin et Hobbes*, car ça ne m'évoque rien de personnel. Des centaines de personnes expliquaient à quel point j'étais un trou du cul, c'était comme si j'avais poignardé la Bible ! Mais je ne le dis pas trop fort car, un jour où j'étais en interview pour un site Internet, j'ai confessé ce désintérêt, et le nombre de commentaires qui ont suivi la parution de l'article était incroyable. Les strips sont agréables, mais ça n'a rien à voir avec mon amour pour les *Peanuts*. *Calvin et Hobbes* est vraiment la référence de la génération suivante. ◆

Le Dominion de Seth, *par Luc Chamberland, 42 min, toutes les informations sur le site de l'ONF www.onf.ca*

© ONF/NFB

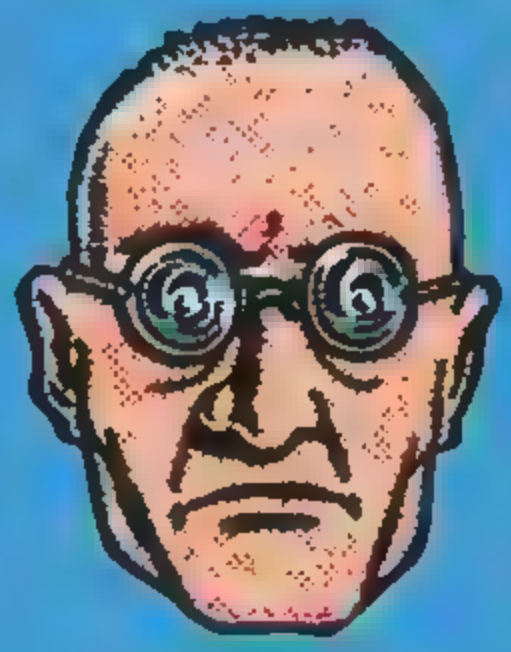
Basil Wolverton
GARDIEN DE LA GALAXIE

© 2012 Fantagraphics Books Inc

Inconnus en France, longtemps indisponibles aux États-Unis, quelques-uns des chefs-d'œuvre de la bande dessinée de science-fiction réalisés par Basil Wolverton ont enfin été exhumés et restaurés par les éditions Fantagraphics. En espérant un jour une édition française, retour sur les racines d'une esthétique aussi unique qu'inaltérable.

— PAR JOSEPH GHOSN —

L'œuvre de Basil Wolverton (1909-1978) fait partie de ces trous noirs qui peuvent exister en littérature comme en bande dessinée. Il est l'un de ces auteurs qui demeurent méconnus de la plupart, et surtout du grand public, malgré leur profonde créativité et leur immense influence sous-jacente. Dans le cas de Wolverton, son travail est peu connu en dehors des États-Unis et quasi inconnu en France, où il n'a été que peu publié, contrairement aux œuvres d'autres Américains de son époque, de sa génération ou ceux qui lui ont immédiatement succédé — comme, au hasard, Will Eisner, Jack Kirby ou Steve Ditko. Ces derniers, tous âgés d'une dizaine ou d'une vingtaine d'années de moins que Wolverton, sont bien plus renommés que lui. Il en est de même pour Robert Crumb, né trente-quatre ans après Wolverton, qui lui a, au moins graphiquement, beaucoup emprunté — ce n'est sans doute pas un hasard si on retrouve dans les bibliographies de ces deux auteurs des tentatives de mettre en BD la Bible. Wolverton l'a fait entre 1953 et 1974, se concentrant principalement sur l'Ancien Testament pour le compte de la Worldwide Church of God, qui le savait très croyant. Il réalisa également une série de 16 illustrations mettant en scène des images de l'Apocalypse telle qu'il l'imaginait. Crumb, lui, s'attaqua aux Écritures dans les années 2000 en adaptant la Genèse (Denoël Graphic), à ce jour sa dernière grande œuvre marquante. Chez l'un comme chez l'autre, le dessin se situe toujours entre le réalisme et la caricature, la mise en scène et l'ultraprécision. Surtout, leur coup de crayon oscille en permanence entre le tour de force et le flux de conscience : tous deux semblent dessiner comme ils pensent, mais avec une précision et une rigueur inédites. Ce qui les différencie, néanmoins, c'est sans doute l'apport fondamental



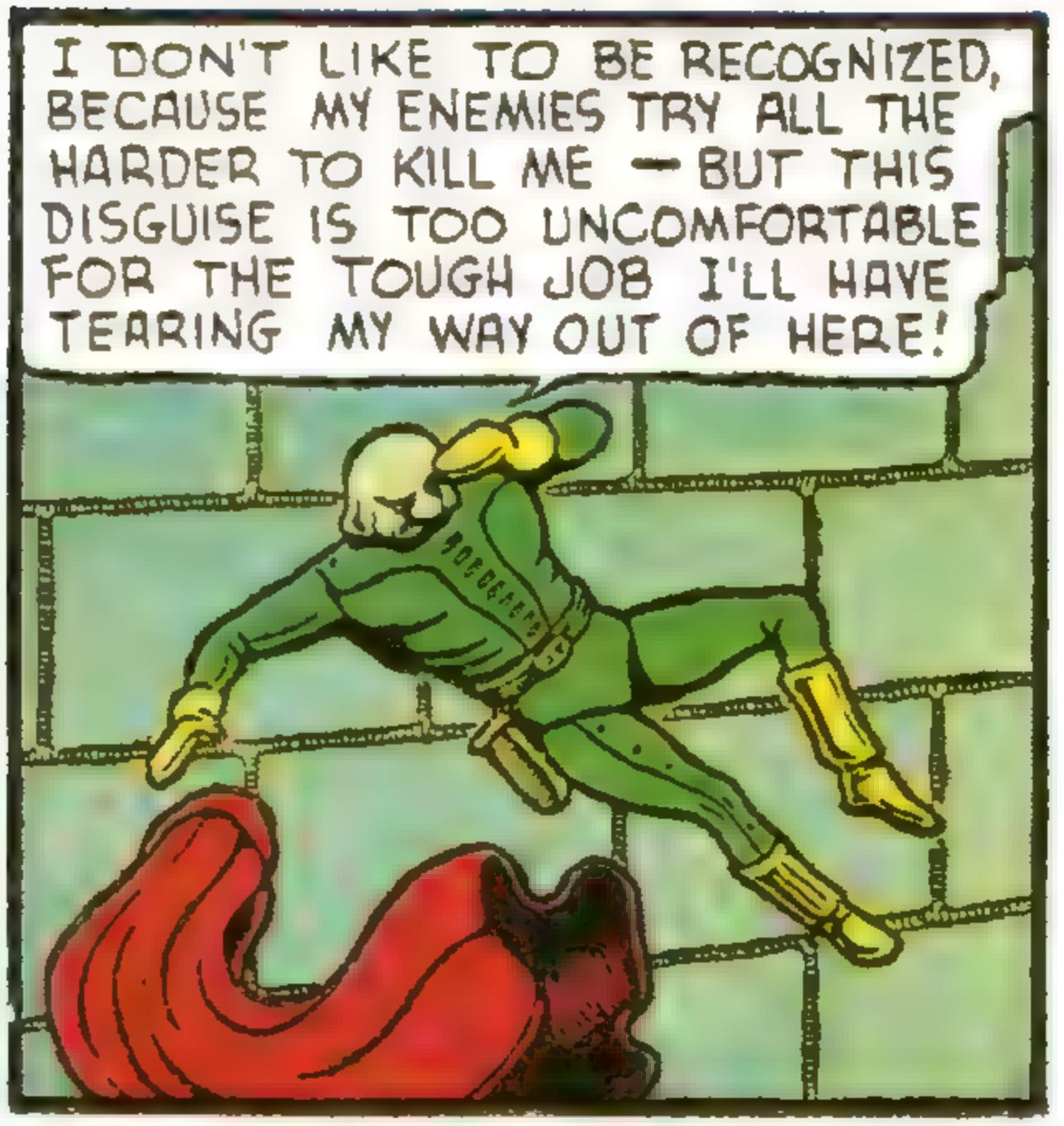
Spacehawk apparaît comme une représentation idéalisée de l'homme fort, du surhomme nietzschéen

de Wolverton à un sous-genre de la bande dessinée en particulier et de la culture populaire en général : la science-fiction. Sa contribution à cet espace si peu fréquenté ces temps-ci par les auteurs qui se disent respectables est désormais consultable et remise en valeur grâce à deux livres publiés par les éditions américaines Fantagraphics, *Spacehawk* (2012) et *Creeping Death From Neptune: The Life and Comics of Basil Wolverton, Volume One, 1909-1941* (2014). Le premier reprend l'intégrale d'une série, tandis que le second forme une biographie entrecoupée de rééditions de ses comics. Que peut-on y voir ? Que peut-on y lire ? Tout d'abord, une œuvre qui se tient de façon cohérente, comme celle d'Alex Raymond lorsqu'il dessinait *Flash Gordon*.

entre 1934 et 1945, ou à la manière plus improvisée, dont Mœbius ou Philippe Druillet façonneront le genre dans les années 1970, avec la création du magazine *Métal Hurlant*. Les 250 pages de l'intégrale de *Spacehawk* compilent trois années de production entre 1940 et 1942. Leur genèse remonte quasiment dix ans plus tôt. Dès 1929, à 20 ans, Wolverton imagina un premier strip de SF, baptisé *Marco from Mars*. Alors que celui-ci était sur le point de paraître, il fut finalement relégué aux oubliettes de la grande histoire de la BD à cause d'une autre bande dessinée qui le prit de vitesse : *Buck Rogers*, dont les thématiques martiennes étaient voisines. Durant une décennie, Wolverton paiera cher le fait d'avoir eu une idée concomitante à celle d'un autre – à plus forte raison un strip à succès. Ses tentatives de faire de la SF mettront sept ans à se concrétiser, partiellement. Il publie d'abord une première version de *Spacehawk* dans *Circus*, un comic book regroupant plusieurs histoires. Il profita ainsi de l'émergence des magazines entièrement dédiés à la bande dessinée, qui s'émancipait des quotidiens et de leurs éditions du week-end en couleurs. Cette même époque favorisa le succès considérable de nouveaux personnages comme Superman, publié dans *Action Comics* à partir de juin 1938, et Batman, qui s'illustra dans *Detective Comics* dès l'année suivante. *Spacehawk* évoque en creux quelques autres créations de ces mêmes années, notamment celles d'un auteur découvert plus récemment en France et aux États-Unis, Fletcher Hanks, connu pour sa série *Stardust* – deux volumes ont été publiés aux États-Unis par Fantagraphics : *I Shall Destroy All Civilized Planets!* (2007) et *You Shall Die by Your Own Evil Creation!* (2008). Seul le premier a été traduit en français sous le titre *Je détruirai toutes les planètes civilisées !* (Actes Sud, 2007). *Spacehawk*, à l'instar de *Stardust*, met au jour des personnages ancrés dans leur époque, laquelle ne connaît pas encore la censure et permet aux auteurs d'exprimer violence cathartique et visions géopolitiques grossières, dans les dessins autant que dans les scénarios. Les deux histoires utilisent la métaphore de l'espace et de l'existence d'entités extraterrestres pour convoquer une

myriade de personnages relevant à la fois de l'absurde et de la satire sociale. Pour Wolverton, les histoires de *Spacehawk* servaient avant tout à confronter l'Amérique à ses propres démons : le héros apparaît, plus encore que Superman, comme une représentation idéalisée de l'homme fort, du surhomme nietzschéen, dont on ignore les motivations réelles, sinon qu'elles sont, avant même d'être morales, entièrement motivées par un amour immodéré de son pays Venu d'en haut, le personnage de Wolverton protège l'Amérique. Et il le fait, ainsi que le montre la première page d'une des histoires de l'intégrale (page 119), en espionnant les conversations de l'Europe. Une pratique toujours éminemment d'actualité qui, en 1940, résonnait fortement avec l'actualité géopolitique, l'idée d'une mainmise nazie sur l'Europe et de possibles dangers guettant les États-Unis. De fait, plus la guerre semblait se rapprocher de la réalité américaine, plus les histoires de *Spacehawk*, elles, se recentraient sur la Terre, abandonnant le cosmos et les étranges créatures au profit de méchants tout aussi patibulaires, caricatures évidentes de l'ennemi nazi. En cela, Spacehawk va dans le même sens que Captain America, créé en pleine Seconde Guerre mondiale et devenu le symbole d'une nation en lutte. Mais, à la marge, le personnage de Wolverton reste un étranger. Contrairement à Superman, humain d'adoption, Spacehawk est inlassablement arrimé ailleurs qu'à la Terre. Ses histoires les plus vivifiantes sont aujourd'hui celles que Wolverton met en scène dans l'espace, usant d'une inventivité incomparable pour dessiner des physionomies, des corps, des visages et des expressions tout à fait inusités jusqu'alors. Ses extraterrestres, ennemis de Spacehawk, relèvent tous d'une improbable composition, d'un mix inattendu entre la laideur et le grotesque, le haineux et le difforme. Avec cette faculté tout à fait propre à Wolverton de réussir, souvent en une seule case, à représenter des images d'Apocalypse très réalistes, où règnent à la fois la terreur et la destruction. Ainsi, l'une des planches de l'anthologie (page 49) dépeint en cinq cases magistrales la chute d'un personnage et l'impact imminent entre Mars et la Lune, qui provoque terreur et cyclones. Le dessin de Wolverton rend compte, avec une économie d'éléments, de la petitesse des Martiens, sur le point d'être écrasés comme des fourmis, tout en représentant la violence de trombes d'eau sous forme solide – plutôt que de l'eau, c'est du métal que semble illustrer Wolverton Surtout, l'auteur dépeint tout ceci avec un œil clairement tourné vers la sculpture et la gravure. Plusieurs de ses images, considérées case après case, donnent l'impression forte d'avoir été pensées à la façon de gravures, destinées à la fois à être regardées individuellement et à donner la sensation que le temps a été suspendu. Cela devient évident quand on observe attentivement les pages en noir et blanc de *Creeping Death From Neptune*. Le travail sur les noirs, les ombres, les hachures et la lumière placent Wolverton dans une veine très américaine, aux limites de la représentation hyperréaliste et de la caricature grotesque – comme si, pour mieux saisir son sujet, il fallait en montrer plusieurs facettes à la fois, jouer avec le sérieux et la dérision dans le même dessin, le même geste. Ce qui donne, au final, une vision du monde (et un sens de la narration) avoisinant souvent la dérision et aussi le dérisoire – au fond, dans les traits grossiers et hideux de ses personnages, Wolverton ne recherchait-il pas à révéler quelque chose de la misère humaine ? Ne souhaitait-il pas pointer une étrange dichotomie, propre à l'espèce humaine, qui oscille en permanence entre la beauté et la laideur, la honte de soi et l'affirmation absolue du contraire ? La puissance même de ses personnages les plus héroïques apparaît ainsi comme un leurre : ces derniers sont aussi parfaits que des statues

L'œil de Wolverton est clairement tourné vers la sculpture et la gravure.


I DON'T LIKE TO BE RECOGNIZED, BECAUSE MY ENEMIES TRY ALL THE HARDER TO KILL ME — BUT THIS DISGUISE IS TOO UNCOMFORTABLE FOR THE TOUGH JOB I'LL HAVE TEARING MY WAY OUT OF HERE!

© 2012 Fantagraphics Books, Inc

SPACEHAWK EMERGES FROM THE FAKE ASTEROID, AND MENTALLY SUMMONS HIS SHIP. FROM WITHIN IT, HE WATCHES THE REAL ASTEROID CRASH INTO THE MAN-MADE OBJECT HE HAS STEERED INTO ITS PATH.....
© 2012 Fantagraphics Books, Inc

grecques, mais ce ne sont pas eux qui intéressaient le dessinateur. Ce qui le motivait, c'était, au contraire, la représentation de la monstruosité, de la caricature et de l'humanité déviante. Cela est d'autant plus flagrant que toutes ses pages en couleurs sont souvent criardes, acides, presque pop (s'il est permis d'user de ce terme anachroniquement) En cela, la science-fiction sert de couvert, presque d'alibi. Dans cette même page 49 de *Spacehawk*, le héros déclare préférer avancer masqué – « *I don't like to be recognized because my enemies try all the harder to kill me* » (« Je n'aime pas être reconnu car mes ennemis redoublent d'efforts pour me tuer »). Tout Wolverton semble tenir dans cette réplique. Là où Superman passe son temps à changer d'identité et à assumer l'une et l'autre, aussi antinomiques soient-elles, les personnages de Wolverton font le contraire , ils prennent la pose, portent des masques ou adoptent des attitudes leur permettant de se cacher, pour ne jamais se dévoiler Et c'est là le propre, aussi, de l'humour Un humour principalement noir et acide, plein d'ironie, comme Wolverton en avait à revendre. Il le montrera avec éclat, après sa période SF, par ses apparitions dans le magazine satirique *Mad*. Il y publiera peu, mais ses contributions sont si fortes que l'on continue à l'associer à cette publication, dont il a imaginé l'une des couvertures les plus emblématiques : celle du n° 11, titrée « Beautiful Girl of the Month » (« La jolie fille du mois »), et pour laquelle il dessina un visage de femme si monstrueusement difforme qu'il en devient risible Wolverton se positionnait ainsi en caricaturiste exposant l'envers des choses. Son héritage est loin d'être encore totalement compris. Pourtant, il est à peu près évident que Stan Lee, en créant notamment des histoires proches de la SF pour sa série *Fantastic Four*, a dû penser à Wolverton. De même, plus proches de nous et plus récents, les histoires et les dessins de presse du Français Pierre La Police semblent provenir tout droit des planches de l'Américain . couleurs, personnages, interactions, dramaturgie... Les étranges aventures des personnages de cet auteur dont on ne connaît pas l'identité semblent prendre racine dans les odyssées de poche cosmiques de son grand cousin d'outre Atlantique Elles les ont surtout passées à travers un filtre postmoderne très vif, dont aurait sans doute usé Wolverton lui-même s'il avait vécu à notre époque. On peut dire sans trop se tromper que l'art de Wolverton, tout en ayant fait des émules, contient en lui quelque chose de suffisamment brutal (il suffit de regarder les dessins, d'observer les visages et les corps) pour être qualifié d'art brut. Si ce n'est de cas particulièrement à part dans l'histoire de la bande dessinée américaine, où, malgré des thématiques assez classiques (SF, humour), l'œuvre de Wolverton demeure loin d'être circonscrite à quoi que ce soit de défini. Elle continue finalement de déranger, parce qu'elle avait au cœur de son projet la représentation de la laideur tout en contenant celle-ci dans un cadre d'une certaine forme de beauté. Ce qui est finalement l'exact opposé du projet d'Alex Raymond, dont le *Flash Gordon* a pu être une inspiration pour *Spacehawk*. Sauf que, chez Raymond, tout et tout le monde est beau (même les méchants), tandis que chez Wolverton, la beauté plastique du héros est si singulière au milieu des autres visages de la monstruosité qu'elle en devient presque troublante, voire dérangeante Plus que tout autre, et avant tout autre, Wolverton avait bien compris cet adage que Serge Gainsbourg répétait à l'envi : « La laideur a ceci de supérieur à la beauté : elle dure. » L'œuvre de Wolverton a ainsi ceci de supérieur aux autres : son mystère dure et demeure entier. ◆

Spacehawks *(Fantagraphics, VO seulement)*
Creeping Death From Neptune, *(Fantagraphics, VO seulement)*
La Bible de Wolverton *(Diabolo Éditions)*

© Masato H .sa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO

Masato Hisa

GÉNÉRATION Z

Masato Hisa est la nouvelle petite bombe du divertissement japonais. Il débarque en France avec son style inhabituel qui rappelle que le manga d'aventures et ses vieux codes sont en train de bouger, après vingt ans d'immobilisme.

— PAR STEPHANE BEAUJEAN —
— TRADUCTION DE SÉBASTIEN LUDMANN —

Au Japon, il se passe quelque chose d'étrange dans la bande dessinée de divertissement pour adolescents. Immuable, reposant sur des codes stricts depuis de nombreuses décennies, elle répétait à l'infini les mêmes esthétiques et formes narratives, quand bien même le monde de l'édition était lassé. Un paradoxe inextricable touchait les éditeurs : l'envie de changer la donne se trouvait le plus souvent balayée par la peur de ne pas remporter le vote hebdomadaire des lecteurs de magazines de prépublication, lesquels peuvent facilement sanctionner la prise de risque. L'immobilisme – l'attentisme même – n'aurait pas été si grave si, de surcroît, les ventes ne s'érodaient pas depuis le début des années 2000 et l'avènement des supports numériques. Figés comme des lapins pris dans les phares d'une voiture, les professionnels semblaient gagnés par la résignation, tout comme les lecteurs. Jusqu'à l'émergence spontanée, il y a quatre ou cinq ans, çà et là, de quelques récits marginaux, irrespectueux des usages, aux esthétiques audacieuses. Depuis, les auteurs à la recherche d'une identité se multiplient. Il se dit même que la plupart d'entre eux n'écoutent plus leur éditeur et imposent leur vision contre l'avis général en raison de leur succès. Car oui, ces bandes dessinées non conventionnelles cartonnent. Et pas qu'un peu. Pour preuve, *L'Attaque des Titans* (voir *Kaboom* n°1), probablement l'une des séries les plus étranges de ces dernières années, caracole inexplicablement en tête des ventes dans le monde entier, parfois devant l'ancien et très académique leader *One Piece*. Masato Hisa fait partie de cette génération spontanée d'auteurs qui s'imposent par leur originalité : un style tout en contrastes emprunté à la culture du comic book américain, des narrations aux découpages saccadés, des intrigues chargées de références à la culture occidentale, la pénurie de récitatifs, etc. bousculent les usages mais imposent une nouvelle manière de mettre en scène l'aventure. Découverte d'un représentant d'une génération qui fait bouger les lignes.

AREA 5

Masato Hisa démontre une nouvell[e] [entre les di]
fois sa capacité à créer des mond[es] [cultures de bande]
foisonnants et cohérents. Là encore, [dessinée est plu]
face à la description de cette ville clo[se]
entre arène et purgatoire, où une galeri[e]
de créatures plus fantasques les uns
que les autres semblent condamnées à
errer et à se confronter, la référence
Six City vient à l'esprit. Le syncrétisme

© Masato Hisa 2011 / SHUNCHOSHA PUBLISHING CO.

© Masato Hisa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO.

« C'est la silhouette d'une McCoy flottant dans les ténèbres après une attaque ennemie. Je crayonne McCoy normalement et, pour la rendre plus sexy, je n'encre ensuite que sa silhouette. À ce stade, j'ai encore la sensation d'improviser. Avant la mise en place des aplats de noir, je n'ai souvent aucune idée du résultat final. Je les ajoute donc par la suite par ordinateur et avant qu'ils s'affichent à l'écran, j'appréhende de découvrir la forme finale de mon dessin. »

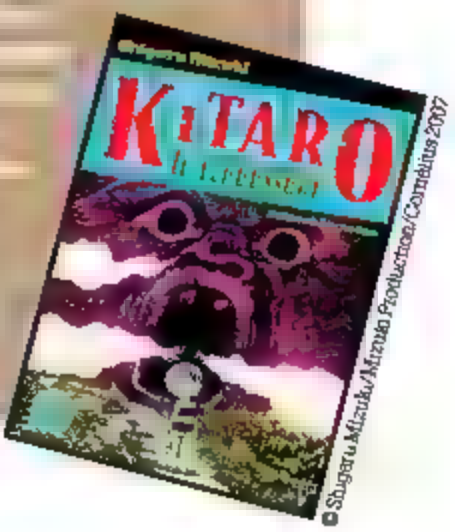
Comment avez-vous découvert le manga ? Et d'où vous est venue l'envie de faire carrière ?

M H : Le premier manga qui m'a marqué est *Kitaro le repoussant* (aux éditions Cornélius). Mon père possédait une belle bibliothèque de mangas classiques dont la plupart dataient des librairies de prêt et n'étaient plus disponibles à la vente depuis longtemps Kitaro est le premier qui a éveillé mon intérêt pour le fantastique J'étais fan de ce manga au point d'être le seul à ne pas aimer la série animée lorsqu'elle est apparue pour la première fois sur les écrans de télévision, déclenchant immédiatement une mode. J'avais 10 ans et, dans mon école, je me suis fait pas mal d'ennemis en jouant au pisse-froid sur le sujet. À cette époque, je dessinais des petites histoires sans jamais les conclure, l'enthousiasme s'évanouissait le plus souvent en chemin, témoignant de mon absence de persévérance. Et puis ce goût pour le dessin et la bande dessinée est passé au second plan quand j'étais au collège et au lycée, pour mieux me rattraper à l'université, alors que je suivais un cursus de littérature classique. Pendant que je préparais mon entrée dans le monde du travail en recherchant un emploi, je me suis inscrit en parallèle dans un club de recherche du manga. L'une de mes histoires publiées dans les anthologies de notre club a reçu un prix et j'ai aussitôt pris confiance en moi. Je pensais être rapidement capable de rentrer chez un éditeur et je me suis lancé dans cette voie J'étais très naïf puisqu'il m'a fallu trois années avant de décrocher un contrat. J'avais alors 23 ans.

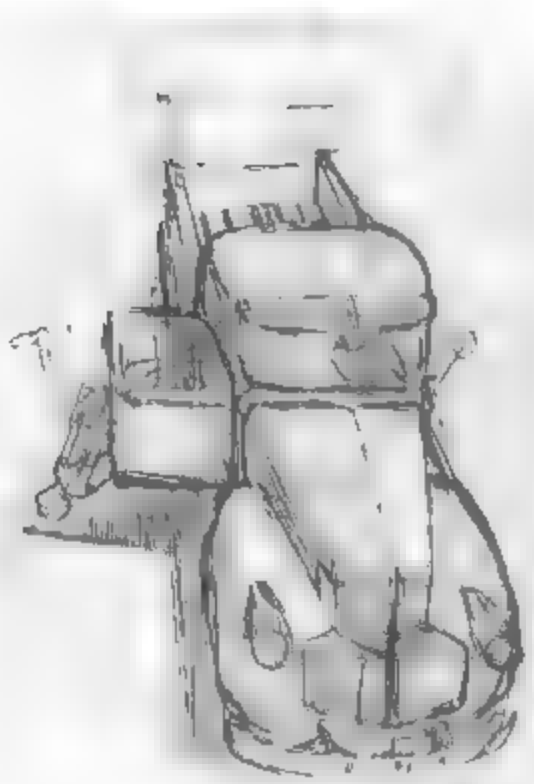
© Masato Hisa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO.

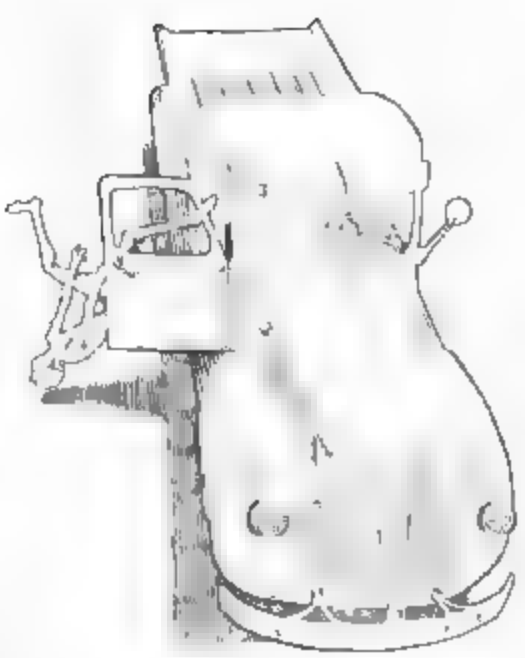
Votre esthétique est imprégnée de références aux comics. En êtes-vous un lecteur depuis longtemps ?

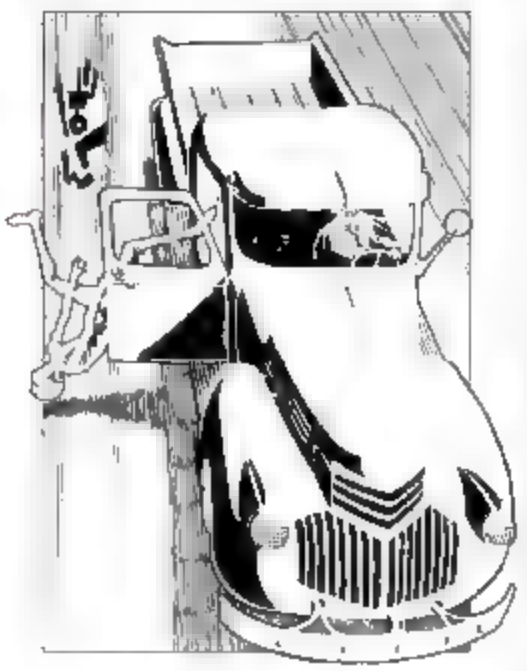
M H .Je me suis mis assez tard à lire des comics. J'étais passé complètement



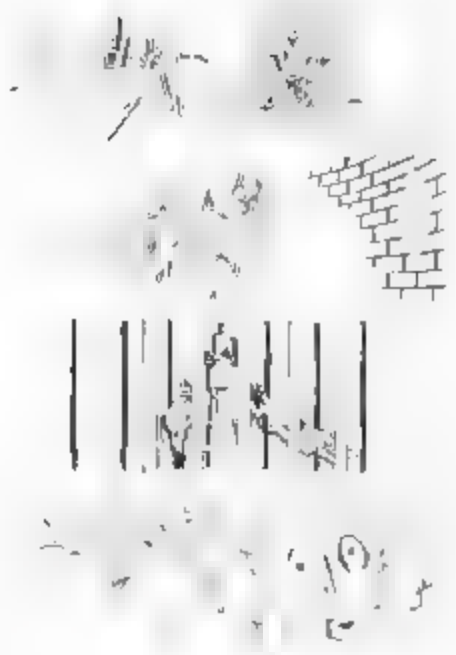
© Shigeru Mizuki/Mizuki Production/Cornélius 2007

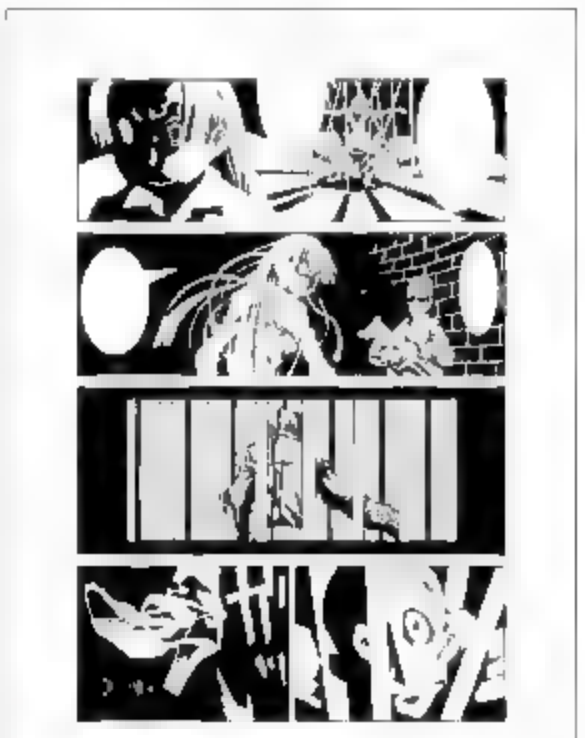






© Masato Hisa 2011 - SHINCHOSHA PUBLISHING CO.





© Masato Hisa 2011 - SHINCHOSHA PUBLISHING CO.

MASATO HISA

“Comme je suis à la recherche de lisibilité, je vais plutôt à l’épure et évite toute forme de détails.”

à côté de la mode *Spawn* vers la fin des années 1990. Tout le monde le lisait, même ceux qui ne portaient aucun intérêt à la culture américaine. Alors, par goût de la contradiction, et parce que trop de mode tue la mode, j'ai boudé *Spawn*. J'ai commencé à m'intéresser aux comics avec la première publication japonaise de *Hellboy* en 1999. Je connaissais la série car un de mes aînés m'avait montré une édition américaine quelques années auparavant, ramenée d'un voyage. Déjà à l'époque, le dessin m'avait interpellé. Mais ce qui m'a décidé à lire *Hellboy*, c'est la recommandation de Shigeru Mizuki inscrite sur les posters publicitaires qui annonçaient le lancement de la série Pour le coup, je me suis jeté dessus, et ce fut une révélation. Immédiatement, j'ai commencé à imiter son style J'étais alors sous l'influence de Mike Mignola pendant l'écriture de *Grateful Dead* et ça se voit Mon éditeur n'aimait pas le résultat, le dessin manquait de finesse à son goût. Alors je me suis mis à chercher une nouvelle esthétique pour évoluer. Et je suis tombé sur Frank Miller, période *Sin City*. À l'époque, je n'avais même pas fait le rapprochement avec *Batman: The Dark Knight Returns*. Depuis, je continue de dessiner sous son influence.

CI-DESSUS

« Je dessine souvent les éléments comme les pistolets ou les véhicules, pour que le lecteur les voie de face, en plongée de trois quarts. Souvent, j'applique du noir sur l'un des côtés en isolant les détails, tandis que je surexpose les deux autres côtés. Là aussi, j'installe tous les détails au crayonné et je sélectionne après réflexion les parties à noircir. Sur le crayonné de ce pick-up, mes hésitations à encrer en noir l'avant et le côté se remarquent. »

À GAUCHE

« Pour les détails sur fond noir, tels que les cheveux de McCoy flottant dans le vent, on dessine généralement en blanc sur fond noir, ou alors on trace normalement en noir puis on inverse les couleurs en négatif sur ordinateur. Mais moi, je travaille différemment et encre le fond en noir en contournant les cheveux, pour laisser des lignes blanches. Cette méthode crée un entrelacs des cheveux plus maladroit et un peu décalé par rapport aux deux autres méthodes que je viens d'évoquer. Je trouve le résultat plus intéressant. Quelqu'un de normal essaierait sûrement de faire ressortir les traits bien proprement, mais bon... »

La culture occidentale est très présente dans vos livres. En quoi vous fascine-t-elle ?

M. H : J'ai découvert la littérature occidentale pendant mes études de lettres modernes. Je n'étais pas un grand lecteur mais un cursus de littérature était un passage obligé à ceux qui, comme moi, voulaient poursuivre des études pour devenir « folkloristes » (il nous fut difficile de savoir si c'était en sociologie ou en anthropologie, ndlr) L'initiation aux littératures japonaise et étrangère s'est faite à ce moment-là, en commençant par les grands classiques Mon

© Masato Hisa 2011 SHINCHOSHA PUBLISHING CO.

JABBERWOCKY © Masato Hisa / Kodansha Ltd.

goût pour la littérature étrangère en particulier doit beaucoup à la découverte de *Anno Dracula* de Kim Newman, qui m'a ensuite fait dériver sur l'original de Bram Stoker L'univers de *Grateful Dead*, ma première série, est clairement influencé par Newman. L'autre déclencheur fut le film adapté de *La Ligue des gentlemen extraordinaires*. Je me suis immédiatement mis à lire les comics originaux de Moore et d'O'Neill, puis tous les classiques auxquels ils font référence dans la série, que ce soit *Les Mines du roi Salomon*, *Le Portrait de Dorian Gray* ou encore *L'Homme invisible*. *Jabberwocky* est clairement sous l'influence de ces découvertes, puisque j'y intègre sur le même principe tous les classiques de la littérature victorienne.

Votre dessin est très synthétique et très contrasté. Comment procédez-vous ?

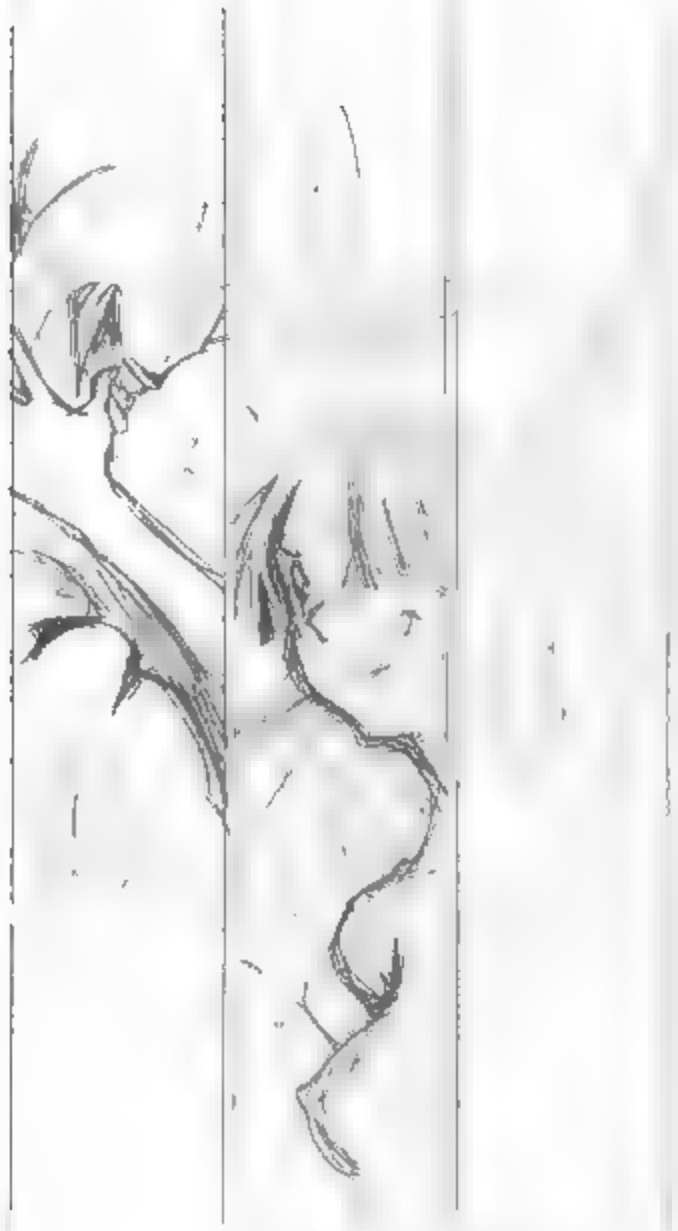
M H : La plupart du temps, je commence par un crayonné à l'intérieur duquel je découpe les zones d'ombre et de lumière. C'est assez rapide et naturel, une fois les cases les plus importantes dessinées. Toute

> *"Ma narration repose beaucoup sur des cases soit panoramiques soit verticales, assez longilignes."*

l'écriture repose sur la réussite de ces cases pivots, qui mettent en scène les articulations les plus importantes de l'intrigue. Ces cases-là me posent pas mal de problèmes de dessin. Souvent, contrairement aux autres, je les mentalise immédiatement en noir et blanc. C'est un travail intellectuel que j'essaie de coucher sur papier directement en clair-obscur, en cherchant la technique de dessin la plus appropriée. Une fois ces cases bien maîtrisées, le reste se dessine quasiment tout seul, d'une traite. Je n'utilise que très peu de correcteur blanc car je n'aime pas ça, je cerne les contours à l'encre et ensuite je les scanne pour remplir les zones de noir sur ordinateur avec Photoshop Elements, puis j'installe les bulles. Dans certains cas compliqués, où je n'arrive pas à rester lisible en me reposant sur le noir et le blanc, je fais appel à la trame – que j'applique également sous Photoshop – pour structurer le dessin. Mais j'essaie d'y recourir le moins possible. Comme je suis à la recherche de lisibilité, je vais plutôt à l'épure et évite toute forme de détails. Grâce au numérique, que j'utilise depuis le second volume de *Grateful Dead*, et à cette esthétique épurée, la réalisation du dessin est plutôt rapide, au point que je n'ai pas besoin d'assistant. À l'époque, c'était un peu casse gueule car la plupart des maisons d'édition travaillaient à l'ancienne, sur papier, mais aujourd'hui tout le monde travaille avec le numérique et le gain de temps est phénoménal. Seule la réflexion sur les histoires me prend encore beaucoup de temps.

Votre découpage aussi est très identifiable.

M H : Ma narration repose beaucoup sur des cases soit panoramiques soit



© Masato Hisa 20.1 SHINCHOSHA PUBLISHING CO

> *"Les réactions des lecteurs sont le plus souvent catégoriques. Soit ils adorent, soit ils détestent."*

verticales, assez longilignes. Les cases horizontales me viennent de *Lone Wolf and Cub* (voir interview du scénariste Kazuo Koike dans *Kaboom* n° 6, ndlr), qui est pour moi un sommet du manga. C'est une hypothèse, mais je pense aussi que ce goût pour les formats panoramiques vient de ma passion pour le cinéma, et notamment des westerns-spaghettis. Je pense également au choc esthétique que j'ai eu devant la diffusion télévisée de *Godzilla vs Megaguirus* en 2000. À l'époque, les films mettant en scène Godzilla étaient toujours recadrés en 4/3 mais, au début des années 2000, comme le public délaissait ce genre, les producteurs n'ont pas jugé utile de recadrer cet épisode-là. Il est passé en cinémascope à la télévision et je me souviens alors d'avoir eu comme un choc esthétique devant une scène de duel où chacun des personnages était ferré contre un côté de l'image avec un immense vide qui les séparait et qui créait la tension. Je n'étais alors pas du tout habitué à ce genre de composition et j'en ai été frappé. Les cases verticales, elles, me viennent de Shotaro Ishinomori, dont c'était l'une des spécialités. Je ne sais pas pourquoi je les utilise mais j'aime vraiment ça.

Comment votre œuvre si particulière est-elle reçue au Japon par les lecteurs et les éditeurs ?

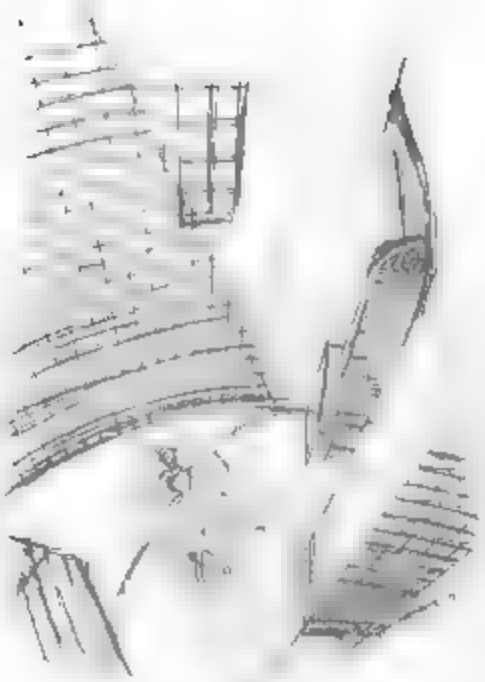
M. H. : Les réactions des lecteurs sont le plus souvent catégoriques. Soit ils adorent soit ils détestent, il n'y a pas vraiment de demi-mesure. Mon éditeur me dit en revanche que les ventes de tous mes volumes sont égales, ce qui est assez rare dans le manga, où elles ont tendance à croître sur les premiers volumes et à décroître autour du neuvième. Mes lecteurs seraient donc de vrais fidèles. Chez

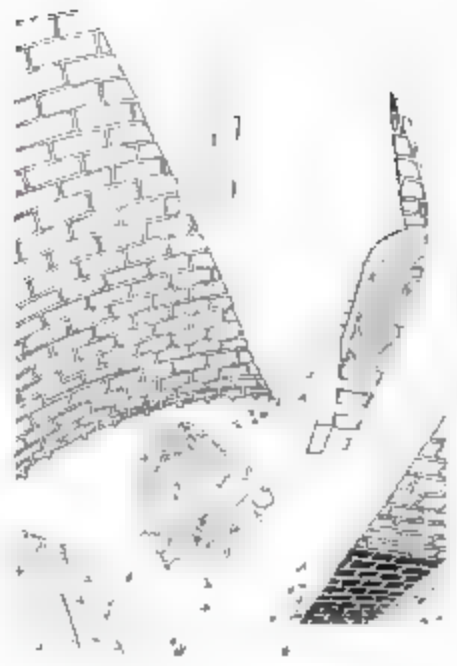
© Masato Hisa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO

CHOCS

Un nouvel exemple de la méthode si particulière de Masato Hisa sur fond noir, laissant apparaître des lignes blanches, à l'inverse des techniques habituelles des mangakas.

ASHIOTTE
« Sur ce mur de briques, comme sur les cheveux, je n'ai encré que certaines parties, en laissant à dessein un grand nombre de lignes non tracées. Les briques se déforment et se décalent un peu mais je voulais m'éloigner du côté propre et carré d'un dessin trop géométrique. Ensuite, j'ai inversé le noir et blanc des cheveux de la femme allongée pour amoindrir leur présence. Je préférais privilégier l'impact visuel du mur de briques. »





© Masato Hisa 20.17 SHINCHOSHA PUBLISHING CO.

les éditeurs, c'est un peu pareil. Dans toutes les maisons où j'ai travaillé, un éditeur m'a toujours pris sous son aile par amour pour mon dessin. Mais souvent, je soupçonne qu'ils se font remonter les bretelles par la direction à cause du manque de lisibilité de mon dessin Mon esthétique ne correspond pas forcément aux attentes des lecteurs japonais sur des récits fantastiques. Malheureusement pour eux, je suis incapable de corriger mon style, car le dessin me vient trop naturellement pour ça. Même lorsque j'essaie sincèrement de prendre en compte les remarques de mon éditeur, je n'arrive pas toujours à corriger. Et, généralement, au bout de deux ou trois demandes, ils abandonnent et laissent faire.

Vous parlez souvent de confusion lorsque vous faites référence à votre dessin. Pensez-vous réellement être plus difficile d'accès ?
M. H. : Oui, je pense que mon style ne permet pas toujours une grande lisibilité. Et mon style narratif peut également dérouter le lecteur japonais. Dans la plupart des shônen, j'ai l'impression que les personnages parlent trop et qu'ils en racontent trop. Pour ma part, je préfère les dialogues évasifs qui laissent l'imaginaire travailler. Le dessin prime chez moi largement sur le texte. Au Japon, il est de coutume de formuler par écrit tout ce que le personnage pense. S'il ne le dit pas, il ne le pense pas. Du coup, je pense qu'une partie plus ou moins grande de mes lecteurs ne comprend pas forcément les intentions de mes personnages. Mais personnellement, je préfère continuer à écrire comme ça.

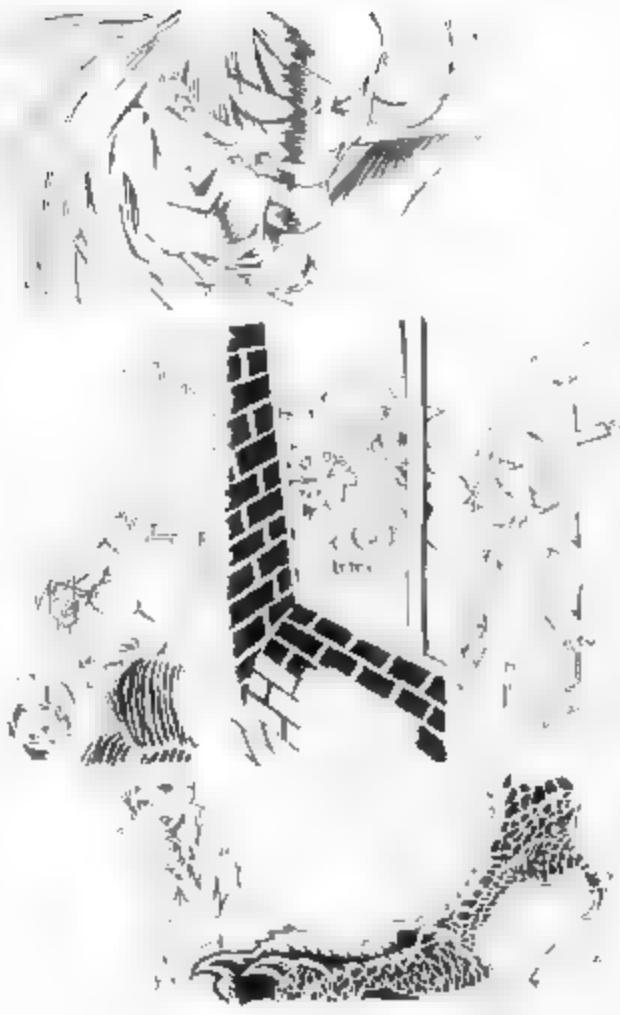
> *"Je ne vois pas comment aujourd'hui on peut envisager de produire du divertissement au Japon en s'appuyant sur cet académisme."*

Depuis environ cinq ans, une nouvelle génération d'auteurs comme vous, vraiment différente de la précédente, émerge dans le divertissement japonais. Elle ne respecte plus les codes auparavant figés du manga de genre, joue avec des esthétiques totalement en rupture avec les canons institutionnels, s'appuie sur des sources d'inspiration occidentales. Je pense à Hajime Isayama et à son *Attaque des Titans*, One avec *One Punch-Man*, Sui Ishida avec *Tokyo Ghoul*, mais il y en a bien d'autres encore. C'est une révolution tellement attendue qu'elle en est presque inattendue. Et en même temps, le succès est au rendez-vous. D'après vous, à quoi la naissance et le succès de cette révolution tiennent-ils ?
M. H. : Je trouve difficile de parler de « génération » car nous n'avons pas du tout le même âge. Certaines fois, vingt ans nous séparent. Pour ce qui est de mon cas, c'est le désir d'être original et différent qui guide ma vie et ma carrière, et j'imagine que de nombreux auteurs que vous avez cités sont un peu comme ça aussi. Beaucoup doivent faire le même constat : dès que vous vous lancez dans le style fantastique ou le divertissement, il ne faut surtout plus suivre les codes éditoriaux car ils sont usés depuis trop longtemps. Je ne vois sincèrement pas comment aujourd'hui on peut encore envisager de produire du divertissement au Japon en s'appuyant sur cet académisme.

© Masato Hisa / Kodansha Ltd

JABBERWOCKY

À mi-chemin entre les séries télévisées *X-Files* et *V*, *Jabberwocky* met en scène un couple d'enquêteurs dans un environnement évoquant l'Angleterre victorienne, perturbé par les attaques de dinosaures intelligents qui agissent dans l'ombre. Entre les références à la culture du geare et l'esthétique qui évoque le *Sin City* de Frank Miller, *Jabberwocky* se fait léger et parfois « nonsensique ». Mais quoi de plus normal pour une série dont le titre est inspiré du poème le plus célèbre de Lewis Carroll ?



© Masato Hisa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO

"Dès que vous vous lancez dans le style fantastique ou le divertissement, il ne faut surtout plus suivre les codes éditoriaux car ils sont usés depuis trop longtemps."

[*C'est ici que l'éditeur japonais de Masato Hisa, M. Iwasaka, intervient. La maison d'édition Shinchôsha édite plusieurs magazines, tels que* Comic Bunch, Gekkan Comic @ Bunch *ou encore* Go Go Bunch.]

M. Iwasaka : Si je peux apporter une précision, je dirais que l'édition, les jeux vidéo et le cinéma au Japon ont épuisé l'académisme immuable qui prévalait dans la création depuis plusieurs dizaines d'années. Cet épuisement inespéré a, je crois, commencé réellement à se faire sentir il y a quatre à cinq ans. Dans le cas du manga en particulier, je dirais que la publication de *Thermae Romae* a été le premier signe déclencheur. Aujourd'hui, l'appétit pour l'invention et l'originalité touche à son comble. Et les réseaux sociaux ne réagissent jamais autant que devant une œuvre déstabilisante. Dès le premier numéro de notre magazine *Gekkan Comic @ Bunch*, publié en 2011, nous affichions en tout cas clairement cette politique éditoriale sur notre couverture avec le slogan « nous ne voulons plus de manga standardisé ». Et Masato Hisa est clairement l'un de nos artistes qui porte le plus ce désir de renouvellement des formes ◆

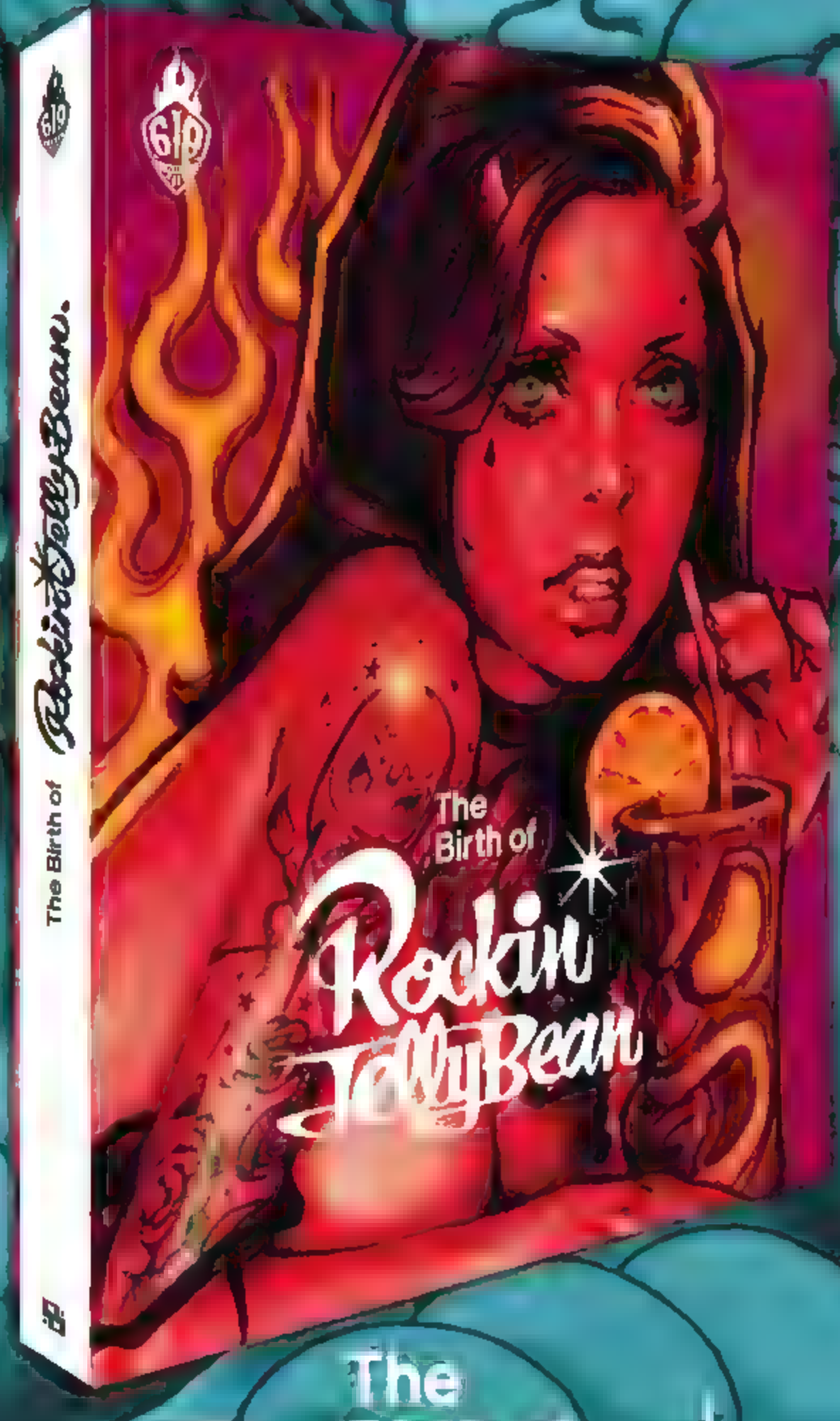
Jabberwocky (Glénat)
Area 51 (Casterman)

Merci à Chigusa Ogino, Wladimir Labaere des éditions Casterman et Stéphane Ferrand des éditions Glénat.

© Masato Hisa 2011 / SHINCHOSHA PUBLISHING CO

CROQUIS

« Pour dessiner les serres et les ailes de cette harpie, j'ai utilisé un outil de dessin d'origine japonaise que j'adore : le stylo-pinceau. Il présente à la fois la souplesse d'un pinceau tout en conservant une certaine dureté. Il est ainsi très pratique pour dessiner les écailles. Pour moi c'est l'outil le plus approprié pour dessiner les monstres. Comme j'adore l'utiliser, je dépense beaucoup d'énergie à dessiner les détails sans aucune restriction et en improvisant. C'est très amusant. »



The Birth of

Rockin' JellyBean

En librairie le : 21/08/2015

LOOK
www.facebook.com/LABEL619

LA PISTE DES MAGOMBOS

LE ROMAN CHAUD DE L'ÉTÉ

LES CRIS QUE VOUS ENTENDEZ, MISS BRENDA, CE SONT DES SINGES HURLEURS ILS ONT SENTI NOTRE PRÉSENCE.

ATTENTION À CES LIANES. CE SONT DES SERPENTS PARESSEUSEMENT ENROULÉS, QUI ATTENDENT LEUR PROIE.

NE VOUS ASSEYEZ PAS SUR CES TRONCS QUI SEMBLENT INERTES, CE SONT DES ALLIGATORS

CES OISEAUX AVEC DES DRÔLES DE BECS MULTICOLORES, CE SONT DES TOUCANS ET DES CALAOS.

MON MARI VOUS PAYE POUR ME CONDUIRE À LUI, MONSIEUR MAC CABE, PAS COMME GUIDE TOURISTIQUE.

BON SANG, QU'EST-CE QU'IL Y A COMME MONDE, AUJOURD'HUI ! ON EST DIMANCHE ?

Goossens© Fluide Glacial

Blutch & Goossens

LE DESSIN EST UNE JUNGLE

Blutch et Goossens publient chacun un nouveau livre cet été L'occasion de réunir une nouvelle fois ces deux artistes qui se connaissent depuis des années, et dont chaque discussion est un véritable moment de grâce pour celui qui cherche à percer les mystères du dessin. Car le dessin est une jungle.

PAR STÉPHANE BEAUJEAN

Organiser une rencontre entre Goossens et Blutch est un exercice fort utile au critique souhaitant travailler sur son ego. Incapable d'intervenir, il se range du côté du public et écoute, silencieux, le dialogue nourri et construit de ces deux érudits qui pratiquent depuis des années le dessin avec une conscience aiguë des enjeux. Blutch et Goossens se sont en effet rencontrés à la fin des années 1980 dans les bureaux du magazine *Fluide Glacial*, et se sont retrouvés autour d'une qualité commune . leur singularité. Inclassables, en résistance aux codes de la bande dessinée et aux usages des lignes éditoriales, les deux auteurs n'ont pourtant pas creusé leur sillon en toute tranquillité Pour eux, le dessin n'a jamais été un joli jardin japonais aménagé pour la méditation ni un carré de pelouse verdoyante bordant un pavillon de banlieue où l'on se prélasse en terrain conquis Non, pour tous les deux, le dessin est une jungle. Un terrain où l'aventure et l'excitation se doublent d'une multitude de questions existentielles, car la progression relève d'une errance qui ne se fait pas sans angoisse ni fatigue. Depuis des années, ils se respectent et s'admirent, appréciant chacune des occasions qu'ils ont de se lire et d'échanger autour de leur pratique du dessin. Comme si dans la jungle, paradoxalement, se trouvaient parfois des phares auxquels se raccrocher. Goossens, cet été, publie *Combats*, un recueil d'histoires courtes plus drôles que jamais, de différentes époques, et dont le socle commun est la volonté de s'attaquer aux divers ayatollahs de la morale et des discours convaincus. Blutch, de son côté, publie une riche monographie de ses dessins dont il confesse : « Jusqu'ici, je détestais les monographies d'auteurs de bande dessinée. Mais en vieillissant, on devient complaisant. » Ce recueil sublime, qui reprend des illustrations publiées ces quinze dernières années, était certainement le moyen de justifier une trêve dans l'écriture de bandes dessinées pour cet auteur qui dit sortir épuisé de la réalisation de son dernier livre, *Lune l'envers*. Mais alors que Blutch repart en guerre avec une

Goossens © Fluide Glacial

À DROITE
Gotlib vu par Goossens.

À DROITE
Couverture de *Fluide Glacial* et dessin parmi les plus célèbres de Goossens.

interprétation personnelle de *Tif et Tondu*, longtemps attendue et enfin sur les rails, le constat est réjouissant : cette monographie est un régal complet. Dans la discussion qui suit, il convient de se perdre, car la jungle, par nature, est un territoire dont il est difficile d'avoir une vue d'ensemble. Mais ceux qui choisiront de les accompagner le long de ce petit bout de route auront sûrement appris quelque chose. Peut-être pas à retrouver leur chemin, mais à survivre en territoire hostile.

Daniel Goossens : J'ai découvert que tu devais écrire un article sur Hermann pour *Kaboom*. C'est très étonnant, je ne t'aurais pas imaginé écrire sur Hermann.

Blutch : J'ai retrouvé chez mes parents un cahier où je notais, chaque année au début des années 1980, un hit-parade de mes auteurs préférés. C'était avant de te connaître, j'avais entre 14 et 18 ans et c'était, disons, mes années de formation. J'ai été abasourdi de voir qu'en tête du classement revenait invariablement Hermann. Et derrière se bagarraient Pratt, Tardi, Giraud, Alexis, Bilal...

D. G. : Giraud t'intéressait donc moins qu'Hermann. C'est toujours le cas ?

B. : Non, mais ça veut dire qu'Hermann a été extrêmement important dans ma formation. Et la question que ça soulève, c'est : qu'est-ce qui pouvait me séduire chez cet homme dont le tempérament et l'inspiration sont de prime abord diamétralement opposés aux miens ? Ce qui m'a surpris également, c'est que je ne citais aucun auteur comique, ni Morris, ni Franquin, ni Gotlib.

D. G. : J'avais moi aussi un cahier où je notais mes dessinateurs préférés, mais c'était dans les années 1960. Dans mon top 5, il y avait je crois Giraud, Franquin, Gillon, Uderzo et peut-être Mézières. Je ne connaissais pas encore Poïvet, sinon je l'aurais intégré. Je ne me souviens pas, en revanche, si je connaissais déjà le travail de Gotlib. J'étais très jeune quand j'ai fait cette liste, donc je ne l'aurais sans doute pas mis, alors qu'aujourd'hui je l'inscrirais à coup sûr. Ce n'est certes pas un dessinateur

GOOSSENS

"Dans le top 5 de mes dessinateurs préférés, enfant, il y avait Giraud, Franquin, Gillon, Uderzo et peut-être Mézières."

COMBATS

Hilarante suite de gags courts (plus courts que dans *Passions*), où Goossens s'attaque aux grandes morales de la vie publique et politique. La religion, la place de la femme, l'histoire ou l'art passent au filtre d'un humour qui tourne en dérision et désamorce la situation plus qu'il n'agresse ou ne cherche à contredire l'autre.

À DROITE

***Lune l'envers* a été travaillé en quatre bandes par page, un travail épuisant compte tenu du niveau de détail par case.**

qui cherche à maîtriser le mouvement, le volume ou la lumière, mais il est iconique, cerne parfaitement, très proprement. C'est vraiment le langage de la bande dessinée dans toute son abstraction et sa rigueur mathématique. Sa propreté est vraiment incroyable. Or, quand tu es jeune, cette qualité ne t'intéresse pas. Tu te dis que tu as ta carrière devant toi, et c'est plus tard, en fin de carrière, que tu te rends compte que tu n'as en fait pas essayé de dessiner comme ça. Et que c'est très fort

B. : Ce sont des remarques que je me fais tout le temps. Récemment, en regardant une planche d'Uderzo, je me suis dit que je n'avais jamais fait ça, et que j'aurais dû. Mais peut-être que je vais m'y mettre avec *Tif et Tondu*. J'ai commencé il y a dix jours et j'en suis à la page 2. En fait, j'ai mis du temps à commencer, car *Lune l'envers* m'avait épuisé. Pendant quatorze mois, je ne suis plus arrivé à faire de bande dessinée. Jusqu'aux quatre pages que *Fluide Glacial* m'a commandées pour son hors-série spécial 40 ans.

D. G. : J'imagine que tu dessinais autre chose. Tu as le dessin d'un type qui dessine comme il respire, donc tu es presque obligé. Quand je regarde tes dessins dans *Lune l'envers*, je suis épuisé. Je me dis que ça ne peut que couler de source, sinon ça serait un travail de Romain.

B. : Non, non, je ne dessine pas du tout comme je respire, le dessin me demande beaucoup de réflexion.

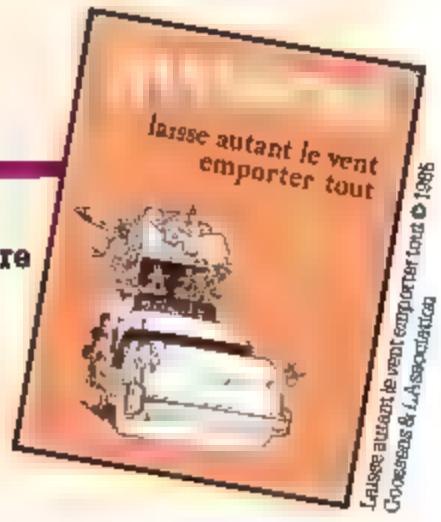
D. G. : Le dessin, c'est une jungle, et nous, nous sommes des explorateurs capables de nous engager dans toutes les directions. Certains passeront des années à tenter de maîtriser un aspect du dessin qui nous apparaît dérisoire. En revanche, quelle que soit cette recherche, il y a toujours en toile de fond la conscience du lecteur, du récepteur, à qui tu destines ton travail. Le dessin n'est donc pas une pratique pour soi, car tu es obligé de composer avec cette contrainte, et tu n'y peux rien. Une machine se met alors en branle, celle de la réception publique, et de l'incompréhension possible de ton projet. Je me souviens d'une critique que j'ai lue sur un site qui qualifiait le dessin de *Vitesse moderne* de bâclé. C'est étonnant, car c'est tout le contraire. La personne voulait probablement un dessin propre comme celui d'*Achille Talon* ou de *L'Agent 212*. C'est donc un problème : quoi qu'il fasse, le dessinateur est obligé de composer avec le lecteur. Cette mécanique-là, improbable, a ses propres lois, très démoralisantes et très décevantes. Comment tu t'en sors avec ce jugement-là ?

B. : Ça ne m'atteint plus. J'ai vraiment pris conscience que personne ne peut se soustraire à la circulation des idées. C'est le jeu, et j'en prends mon parti. De toute façon, le dessin est un sujet très dur à aborder, à vrai. Personne n'est éduqué à déchiffrer le dessin, et peu de personnes, très peu, y arrivent à l'âge adulte. Et ça ne changera pas, c'est dans l'horizon de nos vies. Je comprends ce que veut dire celui qui trouve mon dessin mal fait, car mon dessin est mal fini. Ça ne me décourage pas. Et je ne comprends pas toujours ceux qui aiment mon dessin. Tout ça reste fatalement mystérieux, car le dessin de bande dessinée, en tout cas le nôtre, n'est pas seulement plastique, il est également littéraire : c'est du roman. Et la question est de savoir si c'est la beauté du geste du dessin qui séduit, ou si c'est l'objet représenté. Et là, c'est difficile de savoir. Notre dessin est difficile à juger, car il est parasité par des signaux, par un discours.
Je vais te prendre pour exemple : tu as réalisé il y a une quarantaine d'années une couverture de *Fluide Glacial* qui a marqué les esprits, où un Tintin en prison, le regard masqué par une bande noire, se pique. Les gens adorent ce dessin, mais ce n'est pas tant le geste du dessin que l'objet que tu as représenté qu'ils aiment.

D. G. : Oui, mais ça ne me gêne pas, car chez moi le dessin vise toujours un objet. J'ai beaucoup moins pratiqué

LAISSE AUTANT LE VENT EMPORTER TOUT

Épuisé durant de longues années, *Laisse autant le vent emporter* tout marque le passage de Goossens aux couleurs. C'est l'album qui a marqué des générations d'auteurs et de lecteurs par son style réellement unique, son humour lunaire et décalé qui tranche radicalement avec les usages.



À DROITE
Parodie de la quatrième de couverture des aventures de Blueberry par Goossens.

DÉJÀ PARUS :
• GEORGES ET LOUIS RACONTENT
• NTRODUCTION À _A PSYCHOLOGIE DE BAZAR
• A FIN DU MONDE
A REINE DES MOUCHES
• A PLANÈTE DES MOULES
Goossens © Fluide Glacial

le dessin tel que tu le pratiques, pour le geste. Ça m'arrive quand je fais par exemple la quatrième de couverture où Blueberry suce son pouce. Là, je suis content, je repousse les limites de ma technique, j'y prends du plaisir. Mais les occasions sont très rares. Le reste du temps je vise un objectif, j'obéis à un scénario, une fonction comique. Le dessin doit fonctionner, donc j'abandonne la technique pour l'efficacité Toi, tu te places plus crucialement dans la situation d'un Baudelaire, par exemple. Le dessin vient clairement de l'intérieur, il n'a pas d'objectif commercial, tu le produis sans stratégie et tu ne l'inclus pas dans une construction à long terme. Je te disais d'ailleurs tout le temps, quand tu étais plus jeune : « Si tu ne construis pas, comment arriveras-tu à conserver ? » Mais il n'y a pas à chier, ce n'est ni dans ton tempérament ni dans ton intérêt. Pour en revenir au dessin de Tintin, je ne me moquais pas de Tintin, mais voulais emprunter sa notoriété pour la conjuguer au symbole du bandeau noir qui est posé sur les yeux des prisonniers sur les photos pénitentiaires. Ce n'était pas l'univers de Tintin en tant que tel que je visais, je cherchais surtout un visage reconnaissable, et c'était lui le plus connu.

B. : Tu ne peux pas dire ça, ce n'est pas vrai. Tintin incarnait aussi l'image de la pureté et tu l'attaquais également pour cette raison. C'était déjà ton truc, à l'époque, cette envie de déboulonner les icônes intouchables : Tintin, Einstein, les bébés, la littérature, la passion, Jésus... Et maintenant les « combats », tous ces sujets qui font l'unanimité et contre lesquels tu fonces tête baissée pour les dégommer.

D. G. : Tu as raison, je n'aime pas la sacralisation, qui finit par crisper et rendre les gens violents. Aujourd'hui, nous en voyons le spectacle partout : le califat, les sociétés nouvelles, Raël.. Un exemple · le prix du racisme décerné à Caroline Fourest, c'est un geste débile, ou tout du moins excessif. Il est tout à fait possible de refuser ses arguments sans sacraliser ce refus. Tous ces gens qui veulent imposer leurs pensées comme la norme, en refusant de réflechir plus modestement sur des

BLUTCH

"La question est de savoir si c'est la beauté du geste du dessin qui séduit, ou si c'est l'objet représenté."

bases hypothétiques, cela me donne envie de les combattre. C'est pareil pour Einstein et Freud : plus jeune, j'étais persuadé qu'il fallait les lire. Et lorsque je les lisais, je ne les comprenais pas, mais je trouvais ça normal. J'ai réalisé un jour que cette sacralisation d'Einstein et de Freud était ridicule, car le commun des mortels n'a pas besoin de connaître leur travail. Quant aux physiciens et aux psychologues en devenir, ils rencontreront fatalement leurs œuvres durant leur cursus. Tout ça est exagérément emphatique. Et ce que

PASSIONS

Goossens se gausse avec une clairvoyance redoutable des clichés sur l'amour, des grands classiques de l'âge d'or hollywoodien et des figures incontournables du romantisme à l'eau de rose. Les histoires, qui sont plus longues que de coutume, donnent un rythme particulier à la lecture.

Goossens © Fluide Glacial

je cherche, dans mes livres, ce sont des formules à la Chateaubriand, proposer un lyrisme échevelé à partir d'une idée totalement absurde, à fond mais à vide.

B. : Le vrai choc, pour moi, ce n'était pas *La Vie d'Einstein*, c'était *L'Encyclopédie des bébés*.

D. G. : Je n'ai jamais vraiment compris pourquoi. À l'époque, tu étais déjà investi dans une recherche du dessin qui était plutôt artistique, donc tes vrais chocs esthétiques auraient dû être liés à des dessinateurs purs, des gens qui ne font que du dessin D'ailleurs, je n'ai jamais vraiment compris pourquoi tu avais participé au concours de dessin de *Fluide Glacial* qui a lancé ta carrière. *Fluide* n'a jamais été un journal de dessinateurs.

B. : Je n'y pensais pas tellement. C'était l'occasion. Je n'avais pas d'attentes, j'aurais préféré entrer chez *Métal Hurlant* ou *À suivre*, mais je ne suis jamais allé les voir. S'ils avaient organisé un concours, j'y aurais participé. J'étais lecteur de *Fluide*, mais ce n'était pas mon rayon

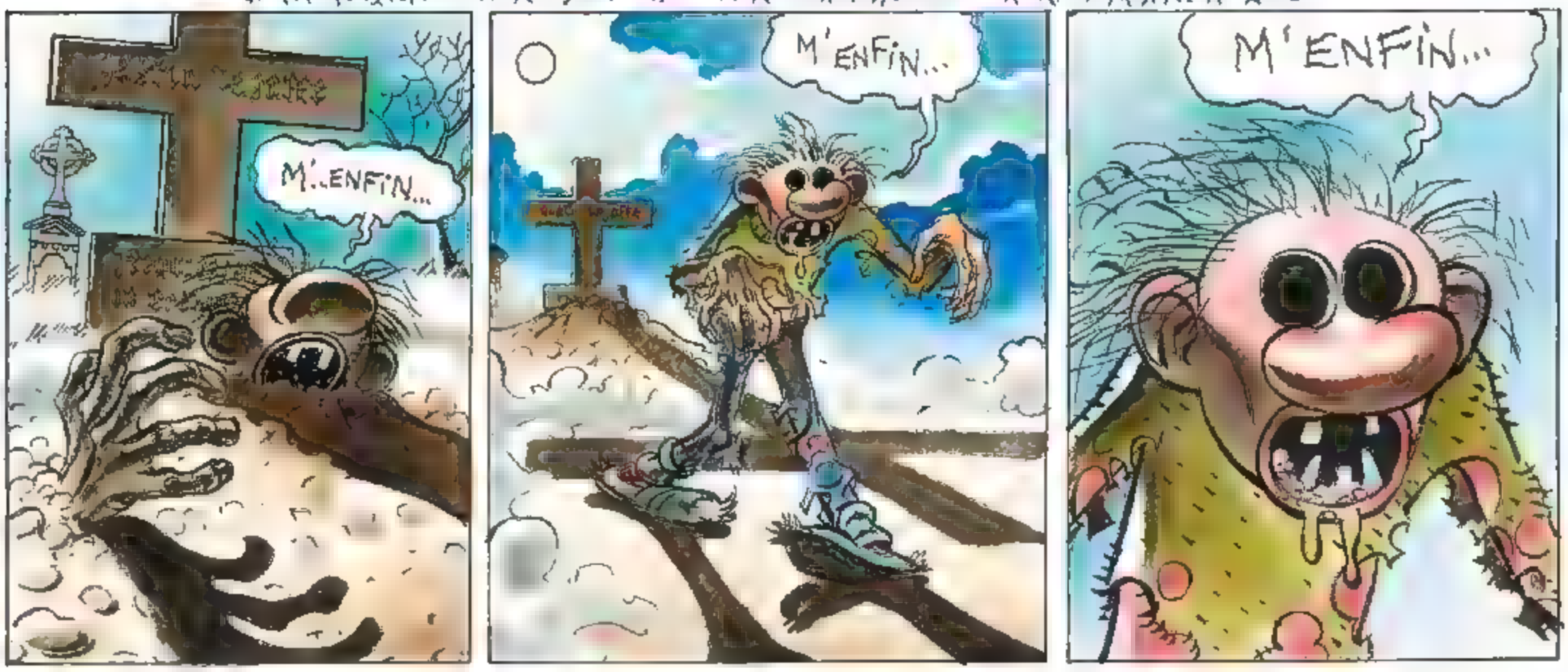
D. G. : Ce n'est pas l'acte intellectuel qui me déplaît, mais la sacralisation de l'acte intellectuel. La théorisation devrait être prise comme un échafaudage d'hypothèses, qu'on peut casser quand on en a marre. En peinture, ils sont obligés d'en passer par la théorisation. Les peintres s'acoquinent même parfois avec des auteurs de littérature pour qu'ils jouent aux critiques et mettent leur œuvre en perspective. C'est très pratiqué, mais en bande dessinée nous y échappons encore, et c'est tant mieux car nous n'en avons pas besoin. Surtout quelqu'un comme toi, habile, défricheur, sans succès commercial… Le pire serait que tu t'enfermes dans une image d'artiste maudit à la Godard. Godard doit être triste à cause de ça. Les formes que tu trouves sont tellement évocatrices que, même quand tu utilises de la documentation, on a toujours l'impression que tu as une quantité d'idées qui viennent de ton imaginaire pour enrichir ces documents. Dans *Lune l'envers*, ce sont ces personnages qui arrivent les uns derrière les autres,

Pages suivantes deux hommages à Franquin par Goossens et Blutch.

L'ENCYCLOPÉDIE DES BÉBÉS

Trois volumes consacrés à l'une des plus grandes terreurs de l'humanité : les bébés. Les « spécialistes » se succèdent sur la question. D'ailleurs, dès l'avertissement du premier tome, tout est dit : cette encyclopédie ne s'adresse pas aux bébés, même si on y parle de bébés.

LA NUIT DES MORTS-VIVANTS



Crossteps © Dupuis, 2013

André Franquin.

Le jury ayant répondu **oui** à toutes les questions, André Franquin est condamné aux **TRAVAUX FORCÉS** ...

..À PERPÉTUITÉ !

HiHiHiHi H.HiHiH

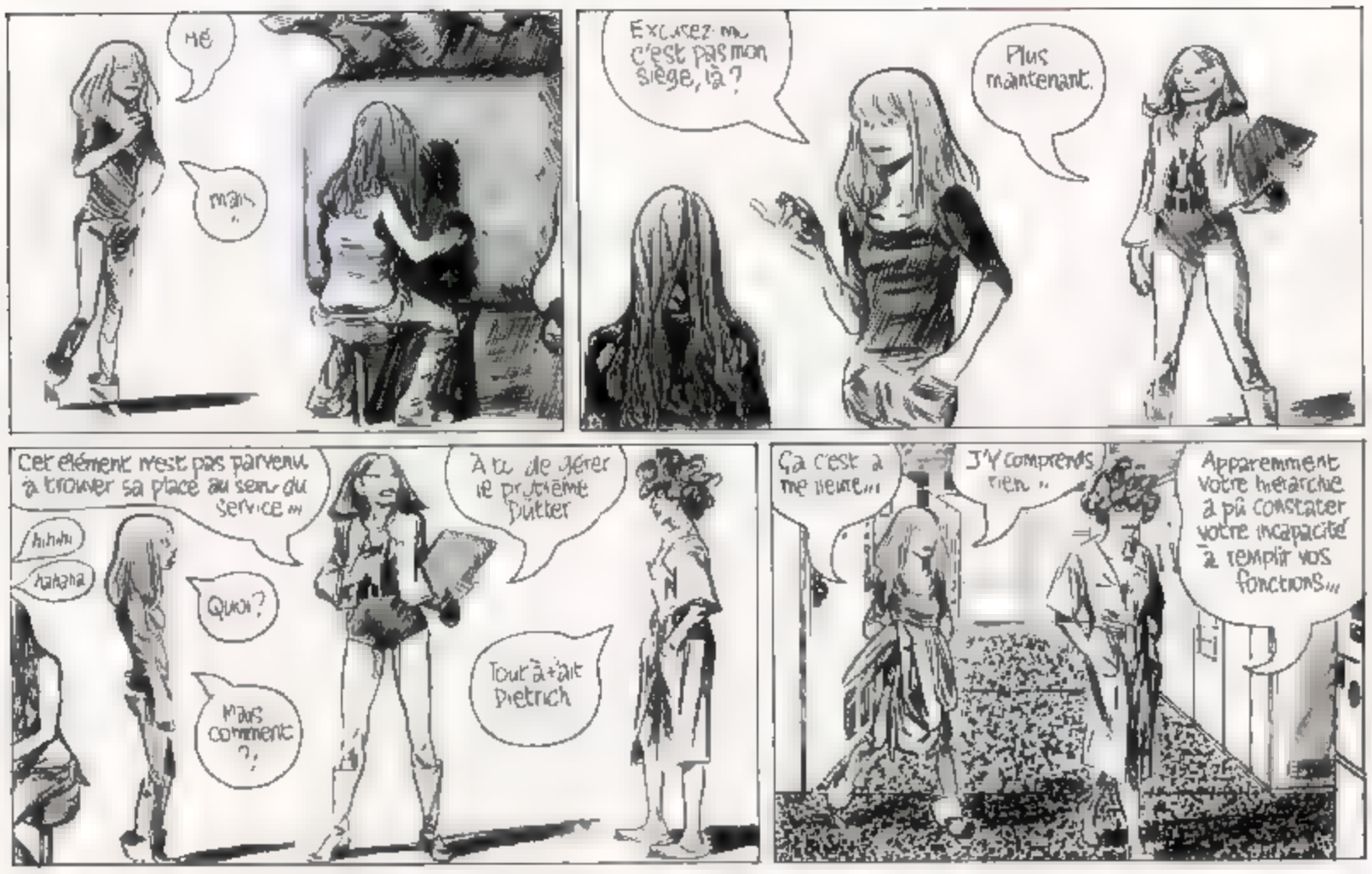
Le lendemain matin...

Brrr! Quel vilain cauchemar j'ai fait!

QUEL ABOMINABLE CAUCHEMAR !

Blutch

© Blutch Dargaud -2015


Hé
mais !
Excusez-moi c'est pas mon siège, là ?
Plus maintenant.
Cet élément n'est pas parvenu à trouver sa place au sein du service »
hihihi
hahaha
Quoi ?
Mais comment ?!
À toi de gérer le prochaine Dutter
Tout à fait Pietrich
Ça c'est à me dire...
J'y comprends rien »
Apparemment votre hiérarchie a pû constater votre incapacité à remplir vos fonctions...

© Blutch Dargaud 2014

CI-DESSUS
Chez Blutch, le réalisme n'empêche pas la théâtralité et la mise à distance, qui coupent immédiatement l'herbe sous le pied à tout esprit de sérieux.

en séquences, la manière dont tu sors du bar par les chiottes, dont tu te fais t'asseoir dans le bureau. Tu n'es pas obligé de te prendre au sérieux, du coup, sauf si tu veux laisser croire qu'il plane un mystère derrière toi.

B. : Rassure-toi, dans *Passions*, par exemple, je me suis senti visé, en tant qu'humain.

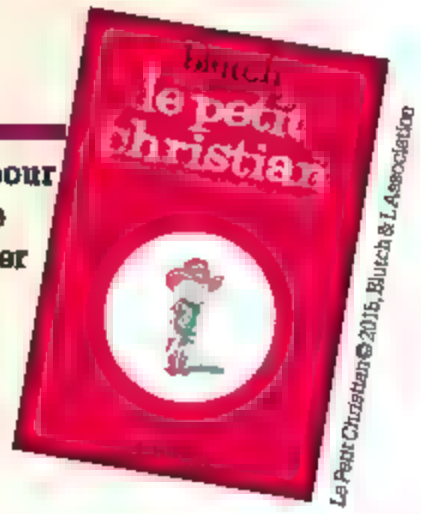
D. G. . C'est tant mieux, si tu t'es senti visé. Cela dit, je ne me moque pas de la passion, je ne m'attaque qu'à la machine, à la forme. Au fond, je respecte tout. C'est ce à quoi je m'attaque, aux crispations sacralisantes. Je m'en rends compte après coup, en me relisant. Pour *Combats*, je n'avais pas trouvé le titre à l'avance Souvent, je m'attaque aux illuminés, aux causes, aux croisés.

B. : C'est ça. J'adore par exemple quand tu fais des séquences où personne ne s'écoute Les têtes, dans ces moments-là, sont incroyables Ce qui me marque, c'est le velouté sur les visages, les ombres, la manière dont la bouche est dessinée. Dans la nouvelle sur « la chute des ventes des femmes nues » (dont le titre est en fait *La Fabuleuse Épopée de l'automobile*, ndlr), les visages et les chairs sont incroyables. J'observe que tu regardes tout, le gras du bras, le coude.

D. G. : Ah oui, j'ai effectivement adoré jouer avec le personnage excédé de l'histoire de « la chute des ventes des femmes nues ». Un personnage comme ça, je peux le pousser à fond. Mon problème, c'est que je ne peux pas dessiner tous les visages que je veux. En général, je fais un casting à partir de tout un tas de photos que je récupère, mais peu de têtes sont vraiment adaptées à mes histoires : le mec qui gueule faux, le mec au chapeau… Mais toi aussi tu es hyper précis sur ces détails-là. Quand tu regardes mon dessin, je sais que tu y vois forcément un côté construit et scolaire. Toi, je te sens à fond dans ta jungle du dessin. D'ailleurs, à un moment, j'ai eu peur quand tu t'es mis à adorer les dessinateurs minimalistes. J'ai cru que tu pourrais en rester là et ne plus avancer Mais tu es rapidement reparti.

LE PETIT CHRISTIAN

Cette première incursion dans l'autobiographie, composée de pages publiées sur quinze ans dans divers journaux, revient sur l'enfance alsacienne de Blutch. La naïveté touchante, le rapport compliqué aux filles et la fascination pour la bande dessinée semblent annoncer un rapport à la création mêlant regrets et tendresse.



Le Petit Christian © 2015, Blutch & L'Association

MON PÈRE AVAIT DES FEMMES NUES, MON GRAND-PÈRE
"AVAIT DES FEMMES NUES", OUI, GUS, ON SAIT.
VA D'RE ÇA À LA COMPTABILITÉ
LES FEMMES NUES, ÇA NE SE MANGE PAS.
OUI, COMMENT COMPTEZ-VOUS RELANCER LA VENTE DES FEMMES NUES, QUI EST EN CHUTE LIBRE?
C'EST VRAI. SI ON NE FAIT RIEN, MOI, JE REPRENDS MES PARTS...
Boossens © Fluide Glacial

À GAUCHE
Extrait de *Combats*, où Boossens démontre son sens de l'absurde, en inversant les rôles du faire-valoir et du produit dans le cadre de la publicité.

BLUTCH
"J'adore par exemple quand tu fais des séquences où personne ne s'écoute."

B. : Heureusement, oui, que je n'ai aucune constance. Le problème, c'est que je n'ai pas réussi à me créer une grammaire. C'est fatigant, au bout d'un moment, de toujours chercher des solutions. Tout me pose toujours problème. Comment dessiner l'écorce d'un arbre ? Toi, je vois que tu as tes solutions. As-tu développé de ton côté une mécanique rodée ? Quand tu représentes un veston plié au niveau du coude, par exemple, est-ce que tu te poses encore des questions ?

D. G. : Non, je ne m'en pose plus beaucoup, je dois t'avouer. J'ai trouvé des petits trucs et je les utilise. Mais ce n'est pas dans ton intérêt de tout figer. Tu es jeune et tu es dans ta jungle. Moi, j'ai besoin de figer certaines choses pour que la mécanique comique fonctionne. Quand tu regardes mes premières bandes dessinées, comme *L'Homme à la valise*, dans une case un personnage est vieux, et dans la case suivante il est encore plus vieux tant je suis content de pouvoir m'entraîner à lui faire des creux, des rides, des points. Ce sont des choses que je ne fais plus. Aujourd'hui, je cherche à construire une petite machine qui fonctionne, même si ce n'est pas non plus du Walt Disney Tes vestons, dans *Lune l'envers*, sont tous fascinants. Tu as trouvé tes propres solutions pour les plis, qui ne sont pas serviles ou réalistes, loin de là. Ils sont nerveux, bien dosés. Pareil pour tes bas de pantalon.

B. : Pendant *Lune l'envers*, j'ai beaucoup regardé Edgar P. Jacobs pour les vêtements. Jacobs est très juste et, sans jeu de mots, ne fait pas d'effets de manche. J'ai regardé beaucoup de dessinateurs que je trouve justes pour ce livre, comme Uderzo dans *Tanguy et Laverdure*.

D. G. : Ah, c'est marrant, je les ai regardés il n'y a pas longtemps et je me suis rendu compte que le dessin d'Uderzo ne tenait pas la route dans le registre réaliste, en comparaison avec un Giraud ou un Jijé. Je préfère les *Tanguy et Laverdure* de Jijé, car j'y vois une maîtrise de vieux routier. Alors que les épisodes d'Uderzo témoignent d'un manque d'expérience dans le réalisme : ses personnages ne sont pas toujours bien gaulés. Attention, je le trouve très fort, il a très longtemps fait partie de mes dessinateurs préférés.

B. : Écoute, moi j'aime son dessin sans condition. Je le trouve tellement généreux...

D. G. : Oui, mais là aussi je dirais en toute modestie qu'il est généreux d'une manière qui m'apparaît un peu scolaire, par rapport à Jijé. Sur la fin, Jijé fait preuve d'une maîtrise incroyable du noir et blanc, du clair-obscur, des ambiances, alors qu'il est beaucoup moins habile qu'Uderzo, c'est évident. Uderzo dessine un poil trop proprement. Il n'est pas capable d'évoquer, son dessin est construit d'un bout à l'autre, comme une partition. Donc quelle que soit la virtuosité, certaines qualités ne viennent que de l'expérience. Quand tu es novice dans un registre, ça se voit Je repensais au début de notre conversation : le dessin est une jungle où chacun cherche sa voie. Même le designer informatique qui cherche à créer l'icône la plus lisse possible, au fond, poursuit une quête esthétique. As-tu mené, toi, des « combats » sur le plan du dessin ? J'en ai eu moi-même, dans ma jeunesse, avant de devenir plus sage.

B. : Dans mon cas, les combats ne se sont jamais présentés sur le plan du graphisme Le dessin m'est très intime et très naturel Peut-être qu'à mes débuts, j'ai eu comme tout le monde la tentation de l'expressionnisme : j'en rajoutais pour impressionner le quidam. Je l'ai fait, tu l'as fait comme

BLOTCH

Les histoires courtes de *Blotch* sont les dernières que publie Blutch chez *Fluide Glacial*. Elles narrent la vie et les vilenies du dessinateur le plus cabot de Paris dans la France glauque et réactionnaire des années 1930.

Un chef-d'œuvre d'humour acide où trouvailles graphiques et langagières se répondent sans cesse.

Blutch © Fluide Glacial

À DROITE
Goossens tourne tout en ridicule, ici la culture comme objet de consommation.

© Goossens © Fluide Glacial

tu l'expliquais pour *L'Homme à la valise*. C'est le combat du dessinateur à 20 ans, après il s'assagit. Mes combats ont en fait surtout porté sur le récit, là où je publiais, à commencer par *Fluide Glacial*. À l'époque, j'ai tellement entendu que je savais dessiner mais pas écrire... L'autre combat, chez *Fluide*, fut de résister à la pression du « personnage ». Dès mon arrivée, Binet m'avait annoncé qu'il me fallait trouver un personnage et taper inlassablement sur le même clou jusqu'au succès. Or, je ne voulais surtout pas créer de personnages ou de série J'adore lire les grandes sagas, les aventures en 20 volumes, mais en tant qu'auteur je suis infichu de créer ça. Le pire, c'est que quand je suis arrivé avec le personnage du Petit Christian, le rédacteur en chef de *Fluide Glacial* m'a dit qu'il ne voulait pas d'enfant supplémentaire dans le journal, vu qu'ils avaient déjà *Paracuellos* et *Litteul Kévin*. Enfin, le moment dur, mais qui s'est révélé vraiment dur à vivre après coup (car, heureusement, on ne fait pas vraiment attention à ce qui se passe à 25 ans), c'est la purge de *Péplum* dans le magazine *À suivre*. C'était la fin de vie de ce magazine, je me suis retrouvé dans une sorte de déjeuner-procès où ils m'ont annoncé qu'ils ne voulaient pas des 112 pages que j'avais réalisées, et qu'ils allaient tailler dans le lard. Bref, jusqu'à la publication de *Blotch*, mon combat a été plus littéraire qu'esthétique. Le dessin, au fond, tout le monde s'en fiche. Peu de personnes sont capables de le regarder et de le comprendre. On voit bien, aux prix de certains originaux en salles de vente, que la laideur peut rendre les gens extatiques, que la fonction sociale prime sur la beauté D'ailleurs, je me demande si ce n'est pas un problème propre à la France. Si tu fais attention, on a peu de dessinateurs purs L'un des rares qui ont pignon sur rue, c'est Sempé Mais le dessin de Sempé, là aussi, est très littéraire. Je ne crois pas que ce soit la beauté de son dessin abstrait qui séduise le lecteur, mais son humour. Face à ça, des monstres du dessin comme Tomi Ungerer sont très méprisés. Seule sa production jeunesse le sauve. Donc le dessin ne me semble pas très bien compris dans notre pays.

GOOSSENS

"Quelle que soit la virtuosité, certaines qualités ne viennent que de l'expérience. Quand tu es novice dans un registre, ça se voit."

Ce qui explique d'ailleurs la fortune exceptionnelle de la bande dessinée en tant que moyen d'expression chez nous, par rapport à beaucoup d'autres pays. Comme si un dessin sans ressort romanesque, s'il reposait uniquement sur une recherche plastique, passait moins bien chez nous.

D. G. : Oui, mais regarde, il y a des contre-exemples, comme Mœbius. Ses histoires ne sont la plupart du temps pas vraiment investies. Dans *Major Fatal*, il fait semblant. J'étais allé le voir chez lui à cette époque, il se forçait à dessiner les pages pour faire plaisir à Dionnet, qui manquait de matière pour remplir *Métal Hurlant*. *Major Fatal* se veut une parodie de science-fiction, mais Mœbius ne cherche même pas de gags ou de ressort comique. Il finit presque par se moquer de son scénario. Pareil dans *Arzach*, c'est surtout sublime. Ce qui fascine le lecteur, dans le cas de Mœbius, c'est qu'il aurait pu se contenter de vivre d'un geste nerveux et vivant, mais qu'au bout d'un moment il a quand même essayé de conserver la vie de son pinceau pour la conjuguer avec des techniques de hachures. C'est dur. Et ça a payé.

B. : C'est vrai que les histoires qu'il a faites pour les *Pilotes Pocket*, reprises en album grand format sous le titre *La Jeunesse de Blueberry*, me sidèrent quand je les revois aujourd'hui.

LUNE L'ENVERS

Jamais là où on l'attend, Blutch publie en 2014 cette bande dessinée d'une facture faussement classique où tout paraît tendre au détraquement : le travail, la création, les rapports amoureux, les certitudes de jeunesse...

Le trait violet, qui remplace entièrement le noir, donne à l'ensemble une patine étrange.

© Blutch Dargaud 2014

À DROITE
Une des nombreuses études de *Vue sur le lac*.

D. G. : Oh oui. Dans ces histoires-là, tu n'as que la pêche. Rien n'est propre, tout est dessiné très vite. Et là, tu réalises qu'il n'y a personne à côté de lui. C'est triste quand il perd cette virtuosité, sur le tard, quand ses personnages commencent à bouger un peu gauchement, quand ils deviennent un peu raides. C'est toujours super bien dessiné, mais la vie s'évanouit.

B. : Oui, c'est vraiment un sujet qui m'angoisse aujourd'hui : pourquoi, arrivé à un certain âge, le dessin d'un auteur se fige-t-il, comment perd-il sa vitalité ? C'est un problème qui touche tellement de dessinateurs. Certains détails, dans *Tintin et les Picaros*, pour ne choisir qu'un exemple parmi les plus célèbres, trahissent l'irruption de cette faiblesse chez Hergé. Il suffit de compter le nombre effarant de gros plans. Ils se multiplient à partir de *Vol 714 pour Sydney*, alors qu'avant Hergé n'en dessinait pas. C'était d'ailleurs l'un des charmes de cette série. Et puis, dans les *Picaros*, il y a moins de mouvements.

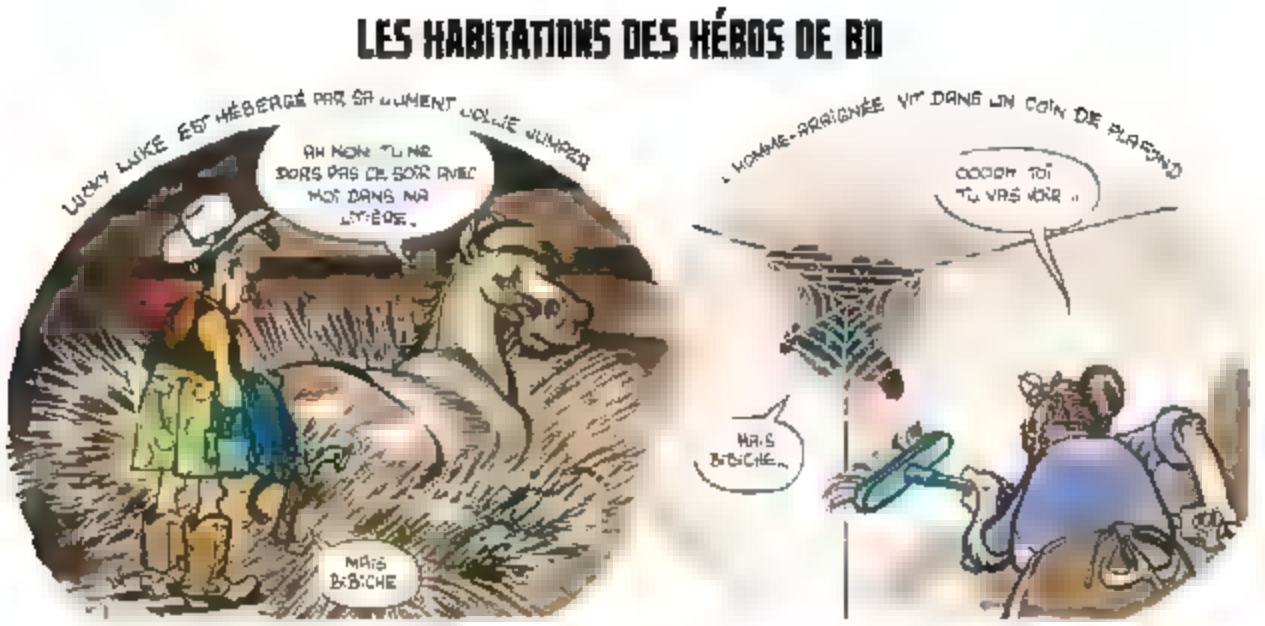
D. G. : Profite tant que tu es jeune, ça nous rattrape tous un jour ou l'autre. Moi, j'en ai pris conscience avec Franquin. À un moment, il parlait de son « bras en bois » Tu vois, sa carrière est constituée de trois grandes époques. Dans la première, il est hyper propre Même quand il passe de la plume au pinceau, dans *Bravo les brothers*, il conserve cette exigence de sérieux. À partir de *Panade à Champignac*, il se lâche un peu, il dessine des monstres dans les marges, j'adore ce moment, la période « velue ». Les éléphants qu'il dessine sur la couverture de *Tembo Tabou* avec un pinceau gras, avec des frottés… mais quelle vitalité ! Quand tu compares ces éléphants avec les animaux de la première période, tu vois à quel point ils étaient vachement plus propres et bien conçus, mais moins vivants. La même différence se repère entre ses Citroën DS, au cordeau, vachement soignées, à la plume, et celles qu'il dessine dans *Panade à Champignac* et qu'il fait crisser dans les virages. Sans oublier les vaches, fabuleuses, toutes maigres avec leurs pattes qui pendent, dans des positions incroyables. Arrive enfin la troisième période, quand il passe au Rotring Et là, tout se détériore. Gaston n'a plus

© Blutch Dargaud - 2015

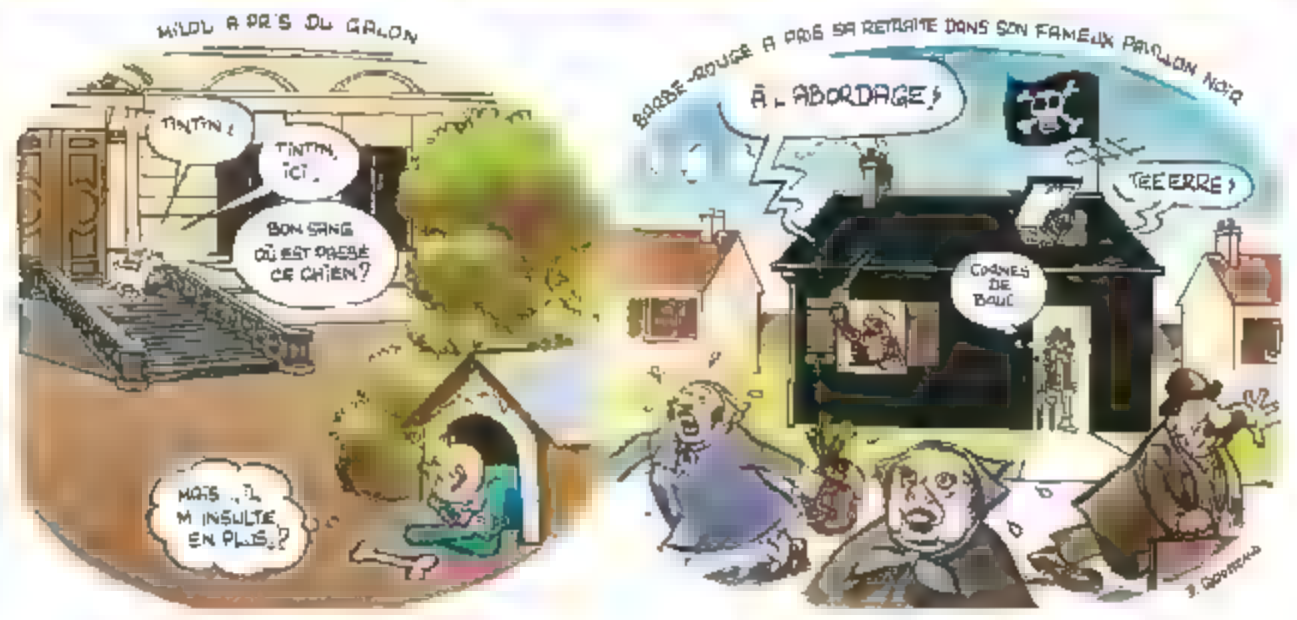
VUE SUR LE LAC

Ce recueil réunit des dessins de presse et de commande, ainsi que des recherches personnelles. La variété des techniques éblouit à chaque page, nous rappelant, au cas où nous l'aurions oublié, à quel point Blutch est porté par un amour immodéré du dessin.

© Blutch Dargaud - 2015


LES HABITATIONS DES HÉROS DE BD
LUCKY LUKE EST HÉBERGÉ PAR SA JUMENT JOLLIE JUMPER
AH NON TU NE DORS PAS CE SOIR AVEC MOI DANS MA LITIÈRE.
MAIS BICHE
L'HOMME-ARAIGNÉE VIT DANS UN COIN DE PLAFOND
OOOOH TOI TU VAS VOIR ..
MAIS BICHE...

LE ROMAN CHAUD DE L'ÉTÉ
HUBERT SAINTONGE DE LA MORNESCHTROUMPF, DE PASSAGE AU VILLAGE N'APPORTE PAS DE BONNES NOUVELLES CHEZ LES SCHTROUMPFS C'EST LA CONSTERNATION
MOI J'AIME PAS LES SCHTROUMPFS
SUR LE DOMAINE ENTIER DU CHÂTEAU DE LA SCHTROUMPFERIE PÈSE LA MENACE D'UNE MULTINATIONALE DU POTAGE AUX CHAMPIGNONS
IL VA FALLOIR BATAILLER DUR, AVOCATS, NOTAIRES... VOUS ALLEZ REGRETTER GARGAMEL
NOURLEL PAS LE CHAPEAU
OH NON.
ENCORE UN QUI EST PLEIN DE SCHTROUMPFS


MILOU A PRÈS DU GALON
TINTIN !
TINTIN, ICI.
BON SANG OÙ EST PASSÉ CE CHIEN?
MAIS ... IL M'INSULTE EN PLUS.?
BARBE-ROUGE A PRIS sa RETRAITE DANS SON FAMEUX PALLON NOIR
À L'ABORDAGE!
TEEERRE!
CORNES DE BOUC
Goossens © Fluide Glacial

BLUTCH

"Maintenant que tu fais systématiquement de la couleur, tes personnages sont devenus très présents, un peu spongieux."

les mêmes traits, Franquin a perdu sa ligne graphique, comme si c'était dessiné par un faussaire. C'est à ce moment-là qu'il dit avoir l'impression d'avoir un bras en bois. Ça nous arrive à tous. À un moment, on n'y arrive plus

B. : Oui, mais le dessin de Giraud ne s'est jamais dégradé jusque-là. Même le dernier *Arzach* est quand même encore bien dessiné. Et toi, tu as 60 ans, mais je ne vois pas de raideur arriver. Tu es toujours capable de tours de force, alors qu'à ton âge Gotlib ne dessinait plus depuis déjà dix ans.

D. G. : Oui, mais la raideur, je la sens venir. En novembre-décembre, j'ai dessiné deux histoires coup sur coup pour le *Fluide Glacial* spécial 40 ans, et elles m'ont donné un mal de dos tel que j'ai eu du mal à les terminer. Sans parler de mes problèmes de vue. Je me rends bien compte que je n'ai plus les mêmes possibilités de me lâcher et de tenter des expériences esthétiques. Mais il faut faire avec. Giraud disait qu'il fallait utiliser ses incapacités à son avantage. Donc je suis plus serein, je fais avec, sans avoir peur d'être jaloux comme je craignais de l'être plus jeune vis-à-vis de dessinateurs capables de faire des choses dont j'étais pour ma part incapable. Toi, c'est sûr, je ne te vois pas jaloux du talent d'un autre dessinateur. Peut-être que comme tu ne rencontres pas beaucoup de succès, tu pourrais être jaloux du succès des autres. Par exemple de Craig Thompson et de son *Blankets* ? Il te suce un peu la roue et rencontre un succès public que tu n'as jamais eu, uniquement à cause de ses histoires affectives

B. : Non, je ne suis pas du tout envieux, ça ne fait pas partie de ma personnalité. Et puis regarde, Craig Thompson, tout le monde l'a déjà oublié, c'était le tube de l'été. J'ai déjà assez de mal avec mon travail pour me préoccuper des avis extérieurs. Pour en revenir à ton travail, je vois les qualités que tu as gagnées avec l'âge. Par exemple, maintenant que tu fais systématiquement de la couleur, tes personnages sont devenus très présents, un peu spongieux, on dirait presque des jouets. Ils sont tellement modelés, c'est très agréable de les regarder.

D. G. : Je vois ce que tu veux dire. Par exemple, dans *George et Louis*, j'ai gommé tous les plis de pantalon. J'en faisais des tonnes au début. Et quand je les revois, j'ai du mal à le supporter. Mais en même temps, je rencontre des lecteurs qui me disent que c'était mieux avant.

B. : Non, ce n'était pas mieux. J'en parlais hier encore avec Franky Baloney · quand les premières planches de *Laisse autant le vent emporter tout* furent publiées en 1985 dans la revue *Rigolo*, nous avons tous été marqués. C'était l'une de tes premières incursions de la couleur, puisque tu ne pouvais pas en faire dans *Fluide Glacial*. Et c'était incroyable à voir, beaucoup moins âpre que *L'Homme à la valise*, par exemple. Déjà, à l'époque, ta manière

de travailler la couleur apportait un velouté qui rendait la lecture plus facile.

D. G. : Tu m'étonnes. Qu'elles étaient monstrueuses, ces hachures sur les têtes des personnages de *L'Homme à la valise* ! La couleur a vraiment libéré quelque chose. Mais je ne suis pas le seul, ton sens de la couleur m'épate également. Les premiers dessins en couleurs que j'ai vus de toi sont les couvertures de *Blotch*. Franchement, c'est un autre monde, quand je les vois j'ai l'impression d'être devant un pianiste alors que je n'ai jamais appris à jouer.

B. : Certes, ça marche sur un dessin ou une couverture. Mais je n'ai jamais mis de bande dessinée en couleurs. Pour moi, c'est un mystère. Et j'imagine que ça doit être agréable. Pétillon m'a dit qu'il se détendait en mettant en couleurs ses bandes dessinées de *Jack Palmer*.

D. G. : Pour moi, c'est le plus long, c'est le tunnel. Je dessine tout, puis je mets en couleurs directement sur les originaux. Et si je me trompe, c'est foutu, mais généralement je ne fais pas d'erreurs. Je ne prends pas beaucoup de risques. Ce sont des couleurs fonctionnelles, je termine une case et je passe à la suivante, car j'aime bien modeler les arrière-plans. Mais il est clair et net que je ne cherche pas de rupture artistique avec les siècles qui m'ont précédé. Je ne suis pas là-dedans. Je me sens pas mal artisan, coincé dans des processus hyper longs, sur plein d'aspects du dessin.

MADEMOISELLE SUNNYMOON
MOZAMBIQUE
20 CIGARETTES
un "dimanche-à-5-heures-du soir" c'est merdique. Moi, j'm'en barouf du "dimanche à-5-heures-du soir" ! C'qu'il m'faut c'est une provision de mozambique (brunes).
Je laisse glisser ma main jusqu'à mon carré de verdure C'est tout chaudâsse et humidâsse La jungle
La jungle
SUNNYMOON © 2009 Blutch & L'Association

B. : Eh bien, moi aussi. À peine ai-je remis le pied dedans que je pense déjà : qu'est-ce que c'est artisanal et long ! Pour *Tif et Tondu*, je m'étais promis de ne plus bosser comme un Romain, de ne pas m'épuiser. Or, dès la deuxième page, je me fais engueuler par ma femme qui me dit que je retombe dans le travers de *Lune l'envers*, je recommence à m'acharner, à me noyer dedans. Maintenant que le plaisir de faire de la bande dessinée est revenu après un an d'absence, c'est vrai que je ne pense qu'à ça. J'ai toujours cette soif de rentrer dans ma chambre et de jouer.

D. G. : Je me souviens que tu m'avais déjà dit ça pour l'épisode de *Donjon* que Trondheim t'avait proposé. Tu m'avais dit que tu étais content, car ça n'allait pas te prendre beaucoup de temps, et finalement je ne sais même pas combien de temps tu as passé dessus, mais c'était long.

B. : Oui, je me suis fait enguirlander. Travailler sur des œuvres qui existaient avant que tu y collabores, comme *Donjon* ou *Tif et Tondu* pour mon cas, t'oblige à un boulot d'interprétation. C'est compliqué. Pour *Tif et Tondu*, je verrai bien où ça va aller. Mais je sais que je suis parti pour travailler dessus très longtemps, et c'est un peu effrayant. Toi, tu pars sur des formats plus courts, de deux à huit pages. Tu fais des sprints.

D. G. : J'ai essayé une ou deux fois le long, mais c'est difficile, ça ne marche pas bien avec le comique.

B. : C'est vrai, les amateurs d'*Achille Talon* préfèrent les gags en une page aux histoires longues. Alors que je préfère ces dernières. Mais tu ne peux pas écrire de long, car tu tomberais dans tout ce que tu n'aimes pas : l'aventure. L'incongruité qui t'est propre est difficile à tenir sur une longue distance.

D. G. : Je serais obligé de construire une narration, et les gags fonctionneraient comme des cassures. L'incongruité fatigue vite, les cartoons de Gary Larson ne peuvent pas s'éterniser. ◆

Remerciements à Valentine Véron, Juliette Boyer, Matthias Roze et Hélène Wedé.

CONNARD!

Patrice Killoffer

SE DÉBARRASSER DE SOI

Patrice Killoffer est connu pour ses illustrations pour la presse et ses bandes dessinées autobiographiques. Dans son prochain livre, *Tel qu'en lui-même enfin*, à paraître en août, il prétend mettre fin à la relation qu'il entretient depuis des années avec son double. Du moins pour quelque temps.

INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN
PROPOS RECUEILLIS PAR FRANÇOIS OLISLAEGER

Difficile de décrire Killoffer, mieux vaut s'en tenir à ses bandes dessinées. Des récits à la première personne, entre journaux intimes et fantasmagories, où l'auteur et son double ne font curieusement jamais vraiment un. La confession, chez Killoffer, évolue systématiquement vers un jeu sadique, un dispositif pour maintenir l'autre à distance. Loin d'être schizophrène, ce dédoublement, qui peut excéder les 676 occurrences, n'a qu'un seul but, marteler sous toutes les formes possibles cette obsessionnelle question : comment vivre avec soi quand on se déteste ? Dans *676 Apparitions de Killoffer* (2002), l'auteur répondait avec une digression par le rêve, ou plutôt le cauchemar éveillé. La cruauté, au fil des pages, dont faisaient preuve entre eux les quelques centaines de Killoffer exprimait assez ostensiblement le dégoût de soi. Dans *Le Rock et si je ne m'abuse le roll*, récit plus modeste paru en 2005, Killoffer affrontait cette fois-ci la séparation des membres fondateurs de la maison d'édition L'Association, dont il fait partie, en transposant cette crise dans une uchronie. L'équipe à l'origine d'une des plus étonnantes initiatives artistiques en bande dessinée des années 1990 était dans cet ouvrage rhabillée en groupe de rock. Mais l'insouciance de Killoffer, elle, ne changeait pas. Souvent absent, jamais informé, il racontait la frustration de ne pas être légitime pour arbitrer les conflits qui déchiraient le groupe. Une culpabilité lancinante transperçait les pages, qui n'aurait jamais pu se formuler dans la bouche du personnage. Son nouveau livre, *Tel qu'en lui-même enfin*, décevra probablement un peu, à sa première lecture, par sa facture classique. Aucun pas de côté ici, aucune démesure dans l'agencement de la page. L'excentricité est réduite à sa plus simple expression. Mais il ne faut pas se laisser piéger par ce premier sentiment. *Tel qu'en lui-même enfin* n'est pas destiné à être un grand livre, mais un grand contrepoint final, une œuvre qui cultive la distance entre l'abysse ténébreux de la vie quotidienne et la légèreté du trublion que cet auteur feint d'être. Les clowns, nul ne l'ignore, rigolent

FRANÇOIS OLISLAEGER

Illustrateur et auteur, comme Patrice Killoffer, François Olislaeger utilise depuis des années son double pour explorer les pratiques artistiques en bande dessinée. Entre ses *Carnets d'Avignon*, comptes rendus du festival, et des pièces qu'il propose depuis plusieurs années (Actes Sud), son livre sur la chorégraphe de danse contemporaine Mathilde Monnier, *Danser après tout* (Denoël) ou, plus récemment, sa biographie de Marcel Duchamp sous forme de leporello (*Un petit jeu entre moi et je*, Actes Sud), chacun des ouvrages d'Olislaeger est pensé à la fois comme une main tendue entre les différents médiums et une ouverture sur un langage nouveau.

676 Apparitions de Killoffer © 2002, Killoffer & l'Association.

CI-DESSUS
Dans *676 Apparitions de Killoffer*, l'auteur fait preuve d'une grande violence à l'égard de son image.

pour ne pas pleurer. Voilà pourquoi le choix de François Olislaeger pour interviewer Killoffer ne pouvait être plus approprié. François joue lui-même depuis des années avec son double en bande dessinée. Il se met en scène tel un Tintin du nouveau siècle qui ne partirait pas en quête d'aventures dans des pays exotiques, mais plus simplement en quête de nouvelles expressions artistiques. L'art, après tout, n'a jamais été autre chose qu'un monde à explorer ou, mieux encore, à habiter. Voici la discussion de ces deux auteurs et illustrateurs pour qui le mariage entre intime et bande dessinée n'a jamais été dispensé d'une ambition supérieure. Elle fait suite à une première entrevue sous forme de bande dessinée, six ans plus tôt, reproduite en fin d'interview. À l'heure où les récits d'enfance et les confessions traumatiques sans distance sont plus que jamais à la mode, la reprise de cet échange fait plutôt du bien.

Dans ton dernier livre, j'ai l'impression que tu as réduit l'espace entre la fiction et la réalité. Il y a toujours un personnage que tu mets en scène, mais ce Killoffer semble plus proche de toi. Tel que toi-même?
Eh bien non, les pages complètement autobiographiques et factuelles sont

PATRICE KILLOFFER

"Si je me sers de « moi » pour raconter de la « fiction », c'est avant tout pour être capable de « croire » à ce que je raconte."

entrecoupées de digressions et de pensées, de considérations. Mais, pour moi, la différence ne se situe pas dans le démêlage du vrai et du faux. La fiction est innervée d'expériences personnelles, et le récit de ma vie privée entièrement réinventée ou sublimée. Pour cette suite de planches, que j'ai réalisée tous les mois pour *Le Tigre*, il fallait au moins que j'en tire une expérience, que je comprenne ce que j'étais en train de faire. Quand on est obligé de produire une planche par mois, à l'arrivée, on peut retourner le problème dans tous les sens, il y a de fortes chances que ça aboutisse à un livre.

Oui, mais dans *Le Rock et si je ne m'abuse le roll* ou dans *676 Apparitions*, tu te mets en scène en personnage de bande dessinée ou en rockeur. Dans *Tel qu'en lui-même enfin*, tu te mets vraiment en scène, mis à part de légers détours par la fiction – à moins que

676 APPARITIONS DE KILLOFFER

Dans ce livre au format monumental, Killoffer part plusieurs mois en résidence au Canada. À peine arrivé, il réalise qu'il a oublié un plein évier de vaisselle sale, lequel a lentement pourri en son absence. L'angoisse se cristallise et des doubles de lui-même commencent à apparaître. Bientôt, cette farandole de Killoffer s'entre-déchire dans une purge d'une violence hypnotique et glacée.

676 Apparitions de Killoffer © 2002, Killoffer & l'Association.

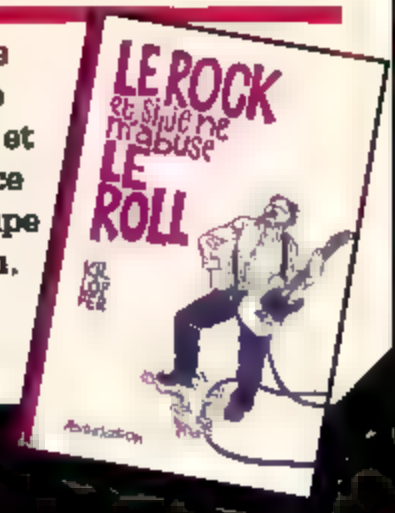
676 Apparitions de Killoffer © 2002, Killoffer & L'Association

le président de la République t'ait réellement appelé, ce dont je doute. Pourquoi avoir réduit cette distance ?
Oui, je me dessine « tel qu'en moi-même » dans cet album. Mais je n'ai pas l'impression de faire autre chose dans mes autres livres, où je suis le vecteur. *Le Rock et si je ne m'abuse le roll* et *676 apparitions* peuvent donner l'impression que le personnage est Killoffer. Plus l'histoire s'éloigne du réel, plus cette impression est grande. Or ce nouveau livre est beaucoup plus factuel. Et quand il ne s'agit pas de faits, le « récit » tient plus de l'essai, de « l'idée » ou du rêve (qui est une autre forme d'autobiographie ou d'essai) que de la fiction. C'est pour cette raison que *Tel qu'en lui-même enfin* laisse au contraire le sentiment d'avoir affaire au « vrai » Killoffer. Mais c'est la même chose. Je ne dirai pas qu'il y a autant de Killoffer dans ce nouveau livre que dans les autres, je dirai plutôt qu'il n'y a pas moins de Killoffer dans la fiction quand j'apparais en tant que personnage. J'ai l'impression que je raconte tout autant ma vie. C'est juste une vie inventée. Si je me sers de « moi » pour raconter de la « fiction », c'est avant tout pour être capable de « croire » à ce que je raconte. Pour être dedans. Ou pour être habité. Je me rends compte que plus je creuse et plus j'ai besoin de mettre des guillemets autour des mots, comme si au fond tout se confond.

La dernière fois que je t'ai vu, tu m'as dit que tu avais du mal à produire des albums complets. La contrainte de la régularité t'a-t-elle aidé ?
Oui, la commande permet de ne pas rester à ne rien faire. Je ne me lève pas le matin en me demandant ce que je vais bien pouvoir raconter aujourd'hui. Quand il y a une demande, ça pousse au cul. Et puis, parfois, on a beau avoir une idée qui arrive spontanément, d'elle-même, on n'est pas persuadé de son intérêt intrinsèque pour autant. Le fait qu'il y ait quelqu'un, quelque part dans le monde, qui vous réclame, ça aide à passer à l'acte. De fait, tout ce que j'ai couché sur le papier pour réaliser ce livre l'a d'abord été pour le journal et n'existerait tout simplement pas sans lui.

LE ROCK ET SI JE NE M'ABUSE LE ROLL

Un modeste mais touchant livre de la collection « Patte de mouche », où Killoffer retrouve les autres membres de son groupe de rock pour un ultime concert. Quand il débarque, il se rend compte que personne ne l'attend vraiment, qu'il n'a pas la bonne tenue de scène, qu'il ne connaît pas le nouveau logo et que l'existence même du groupe touche à sa fin. Que faire, à part se taire ?



Le Rock et si je ne m'abuse le roll © 2006, Killoffer & L'Association

Tu n'écrirais donc pas si tu étais seul sur une île déserte ?
C'est marrant : c'est une question que je me suis posée assez tôt et à laquelle j'ai longtemps répondu non. Le problème, c'est que chez moi l'impérieuse nécessité naît de l'envie de communiquer aux autres ce qui m'est arrivé. Sans commande ou sans demande, le plus souvent j'y pense, mais je ne le fais pas. Peut-être parce que je sais que je ne suis pas sur une île déserte et que j'attends qu'on vienne, d'une façon ou d'une autre, me chercher. C'est la commande qui m'empêche d'y réfléchir et décomplexe l'écriture. J'en vois soudain l'utilité, je suis en accord avec le monde. Je crois fondamentalement en cette idée de Sartre, que nous sommes ce que nous faisons de ce que les autres ont voulu faire de nous. Mœbius m'a dit un jour qu'il avait fait *Le Garage hermétique* pour épater ses collègues. Ça semble être un mauvais point de départ, un mauvais sentiment, et pourtant il en est sorti un chef-d'œuvre. La jalousie, l'envie des collègues, peuvent être un moteur puissant. Beaucoup de chefs-d'œuvre naissent de sentiments très ténus, ou un peu sales et gardés sous silence parce qu'ils ne sont pas nobles. La conclusion, c'est que l'artiste cherche souvent à faire réagir ses contemporains. Après, sur une île déserte, sans lecteur et sans commande, est-ce que je dessinerais ? Difficile d'en être sûr, mais je pense que oui. J'ai besoin de m'exprimer en dessinant. De toute façon, c'est ce que je sais faire le mieux. Je déteste d'ailleurs le snobisme de certains dessinateurs de bande dessinée qui amoindrissent l'importance du dessin au profit du « récit ». Comme si, en bande dessinée, le dessin, ce n'était pas le récit même, et inversement. Je ne connais pas de bandes dessinées qui auraient un versant graphique vraiment intéressant accolé à une mauvaise histoire ou vice versa. Pour moi, le dessin prime toujours, je n'ai aucune difficulté à reconnaître une mauvaise ou une bonne bande dessinée sans la lire. Je veux dire par là, sans en lire les textes s'il y en a. D'ailleurs, la bande dessinée muette, sans mot, ça existe ! Mais y en a-t-il une sans image… ?

Je trouve admirable que tu te montres dans une si grande forme graphique. Ton livre ne pourrait pas s'appeler *Les Petits Riens* comme chez Lewis Trondheim, parce que tu es dans la performance graphique, l'exigence

> ***"Je ne connais pas de bandes dessinées qui auraient un versant graphique vraiment intéressant accolé à une mauvaise histoire ou vice versa. Pour moi, le dessin prime toujours."***

KILLOFFER en avance sur son temps
REGARDE ON MET L'ESCALIER DANS L'AUTRE SENS ON MONTE UNE PETITE CLOISON ET HOP LES DEUX CHAMBRES SONT INDÉPENDANTES !
ÉDOUARD A EU UNE IDÉE GÉNIALE ! IL SUFFIRAIT DE RETOURNER L'ESCALIER, AVEC UNE CLOISON, COMME ÇA APOLLINE N'A PLUS BESOIN DE PASSER PAR LA CHAMBRE DE JEAN :
ASTUCIEUX, NON ?
?!!!
IL EST TROP FORT
ÉH ! ET SI ON FAISAIT UN SCRABBLE EN BD ?!
PFFF !..
C'EST NUL ! POURQUOI FAUT-IL TOUJOURS
EN PASSER PAR UNE LEXICALISATION ?!
J'AI EU UNE IDÉE UN JEU DE SCRABBLE
AVEC DES CASES DE BD À LA PLACE DES LETTRES
SUPER !
AH ! OUI !
BONNE DÉE !
NON, JE CROIS QUE LA BONNE IDÉE, C'EST DE FAIRE CARRÉMENT UN GROS TRUC - 200, 300 PAGES ! ÇA AURAIT DE LA GUEULE !
MOUAIS PEUT-ÊTRE
ÉH ! KILO ! ON A DÉCIDÉ DE FAIRE UN TRUC DINGUE : UNE REVUE DE 300 PAGES !!!
GÉNIAL, NON ?
T'EN ES ?!
?!!!
EUH
NON
JE SUIS BIEN EMBÊTÉ..
J'AI UNE BONNE IDÉE..
MAIS
MAIS J'AI PEUR QUE KILLOFFER LA TROUVE NULLE !

Tel qu'en lui-même enfin © 2015 Killoffer & L'Association

Oh ! Mon Dieu !!! c'est affreux !!! je ne peux pas envoyer ça !!!
Il faut à Tout Prix
empêcher ÇA !
KILLOFFER est à la RUE
il lui faut d'urgence un GOURBI !
Bambous ou PARIS, on s'en
Mon
Tel qu'en lui-même enfin © 2015, Killoffer & L'Association

CI-DESSUS
Référence à une annonce passée par Killoffer juste après son expulsion.

et l'exagération. Du coup, il y a un décalage entre l'anecdotique du quotidien et le grandiose de ta mise en forme, presque digne d'un opéra.
Je suis un grand fan de Witold Gombrowicz. Cet écrivain arrive à exprimer des choses très complexes sur l'être humain à partir de petits détails (merci au passage à Vincent Vanoli de m'avoir fait découvrir cet auteur !). Une œuvre d'art, c'est toujours une articulation entre le discours que l'artiste veut tenir et les outils de langage qu'il choisit. Mais ça ne veut pas dire que détailler à outrance est la solution. Au fond, d'ailleurs, ce qui m'intéresse le plus, dans le dessin, c'est le manque, ce qui est absent, ce qui n'est pas représenté et qui échappe à la sensibilité. Disséquer un dessin, le mettre à plat et l'exprimer avec des mots, le redire ou le reproduire d'une manière critique, ça ne m'intéresse pas, ça le détruit. On dit souvent que le propre de l'homme, c'est le rire, ou la compassion. Mais c'est faux, ces comportements se retrouvent chez certains animaux. Le propre de l'homme, pour moi, c'est la métaphore : représenter quelque chose qui dit autre chose, alors que l'objet du discours, lui, est absent, en tant que tel, ontologiquement. C'est l'absence qui fait la valeur

J'aime que ça parle de toi, de ton environnement, parfois même de la page en train de se faire. Et tout de suite après, ça dérive vers autre chose, la poésie, l'imaginaire, la science-fiction. La contrainte de la page unique ne t'a pas gêné ? Car j'ai l'impression que tu es coupé dans ton élan au moment où tu pourrais partir sur une grande histoire.
Non, je pense qu'il y a quelque chose de vulgaire dans le fait d'aller au bout de son idée. Comme quand on dit « exploiter une idée » Ça sonne à mes oreilles d'une façon néolibérale. Comme l'exploitation des ressources, toujours jusqu'à épuisement des stocks. Je ne trouve pas ça intéressant. Il faut toujours en laisser un peu derrière soi, pour les autres, peut-être pour que le stock se renouvelle. Pour laisser au lecteur encore un peu de grain à moudre. Si tout est dit, à quoi sert le lecteur ? On ne sait jamais : des fois qu'il pourrait comprendre quelque chose qu'on n'aurait pas vu en tant qu'auteur… Ça m'a épuisé, par exemple, de me dessiner autant, d'essayer d'aller au bout de cette exploration de moi-même. Je ne veux plus me dessiner, je veux passer à autre chose, à des œuvres d'imagination. Cela a probablement été un besoin, mais si ça a été le cas ça ne l'est plus. L'épuisement chez l'artiste, ça ne marche pas avec le jeu. C'est le plaisir qui est le moteur. Je ne cherche pas à rentabiliser, j'essaie d'aller le plus loin possible avant le point de non-retour : là où tout a été dit, où il ne reste plus rien, où il n'y a plus rien pour le plaisir. Je ne veux pas laisser un désert derrière moi. Mais encore une fois, même dans les œuvres d'imagination, on parle de soi.

As-tu eu l'impression de parler de toi en travaillant sur Duchamp ?
Non, je me reconnaissais dans certains épisodes, dans certaines questions ou notions, toutes proportions gardées : vivre entre deux pays, aimer ne rien faire, marcher pour trouver des idées… J'ai développé naturellement les éléments de sa biographie avec

TEL QU'EN LUI-MÊME ENFIN

En publiant une planche chaque mois pendant plusieurs années dans le journal *Le Tigre*, Killoffer a tenu un journal intime, où le réel et le fantasme s'entremêlent pour composer le portrait d'un être paradoxalement pudique, drôle et désespéré. La grandeur et la poésie prennent rapidement le pas sur le trivial pour finalement dresser la vie d'un homme, entre fragilité et grandiloquence calculée.

Tel qu'en lui-même enfin © 2015, Killoffer & L'Association

lesquels je sentais une proximité, ceux que j'avais le sentiment d'avoir éprouvés personnellement.

Et que penses-tu de la relation qu'entretiennent les artistes contemporains avec Duchamp ?
J'ai l'impression que la situation est un peu la même qu'en bande dessinée, avec Hergé , on n'en est toujours pas vraiment sorti. Les plasticiens sont toujours obsédés par le ready-made, ils ont du mal à dépasser cette forme artistique et ses recettes. Duchamp a mis en place ce que j'appellerai un « signal faible », il a proposé des toutes petites formes, basées sur de grandes idées, sans vraiment les réaliser, et il les a fait vivre, sans en faire des tonnes. Et maintenant tout le monde tire ses ficelles. Jusqu'à la dématérialisation, je n'ai pas vu de formes vraiment surprenantes qui sortent de ce que Duchamp a proposé. Je ne suis pas plasticien, mais en tant qu'amateur, j'aimerais bien être surpris par des formes artistiques novatrices. C'est pour ça que j'ai eu envie de raconter sa vie, de lui redonner une présence. Tous les textes du livre sont tirés de sa parole que j'ai récoltée dans des entretiens, des écrits et que j'ai utilisée moi aussi comme un « ready-made for comics » en quelque sorte, sauf la dernière phrase, que j'ai inventée. Jean Clair explique que chez Duchamp, le ready-made ne correspond pas du tout à l'idée d'« objets trouvés », qui se présenteraient « tels quels », mais qu'il s'agit au contraire de choses très travaillées, très précises. Peut-être qu'on pourrait considérer que l'autobiographie est une sorte de ready-made, en ce sens, appliqué au récit. Bref, je préfère aujourd'hui me consacrer à des projets qui ne me mettent plus en scène, comme en ce moment celui avec Raphaël Meltz , une biographie de Marius Jacob, un anarchiste du début du xx[e] siècle, très intelligent. Fondateur de la bande de cambrioleurs « les Travailleurs de la nuit », qui œuvraient à une redistribution des richesses, Jacob se servait de ses procès comme de tribunes ; il écrivait très bien et il a eu une vie réellement romanesque, jusqu'à la fin. J'ai un autre projet avec Pacôme Thiellement pour Le Lombard, sur les fous littéraires, dans la collection dirigée par David Vandermeulen. J'imagine qu'il y aura un épisode sur Raymond Roussel, un autre sur Gérard de Nerval, Antonin Artaud, etc Enfin, j'ai un autre projet de livre avec Lewis Trondheim, qui souhaiterait

Le Rock ... *je ne* ... *bruse le roll* © 2006, Killoffer & L'Association

"Les gens vont sûrement dire que c'est comme 676 Apparitions... en moins bien."

lancer une série... Et puis aussi des choses personnelles. Il y a toujours ce projet de livre sexuel qui mûrit.

***Tel qu'en lui-même enfin* est donc l'un de tes derniers projets à teneur autobiographique avant longtemps, si je comprends bien. D'ailleurs, dans ce livre, plane l'ombre du suicide, je trouve. Celui du personnage uniquement ? Rassure-moi !**
Pas vraiment. C'est un livre qui accompagne une dépression. C'est pendant la réalisation de ces pages que j'ai entamé une analyse. Ce n'est peut-être pas un hasard... Il y a quelques retours sur le divan, au cours de ces histoires Mais j'essaie de ne pas en faire des tonnes sur la question, il faut garder un minimum de savoir-vivre avec son lecteur. Plus la situation est grave, plus la légèreté est de mise. Je pense que les gens vont dire que c'est comme *676 Apparitions*... en moins bien. Moins bien parce que la forme, c'est vrai, est plus convenue, elle a plus à voir avec le journal intime au quotidien qu'avec la réécriture fantasmatique et flamboyante. Le dispositif de la page est également plus classique puisque c'est un gaufrier de huit cases. J'aime bien, en tant que lecteur d'un magazine, retrouver une sorte de rendez-vous régulier avec un auteur. Comme dans la « vraie » vie, avec des « vraies » personnes, mais il faut que ce soit sécurisé, mis à distance, ritualisé. Ça console du côté désagréablement surprenant que peuvent avoir les relations humaines. Mais ça n'empêche pas du tout les surprises, au contraire ! Plus le dispositif est rigide, plus la surprise est surprenante. .

Et le format du livre ?
Il sera aussi haut que *676*, mais plus étroit. Comme une porte étroite, ce qui ne me déplaît pas D'ailleurs, le livre commence par une éviction, une mise à la porte de ce que je pensais être un chez-moi. Un livre, ça ressemble assez à une porte, à une succession de portes ; ça s'ouvre, ça se referme pareillement. En l'occurrence, la porte s'ouvre sur une porte qui se referme derrière quelqu'un qui prend la route, avec un baluchon. Et qui se dirige vers une usine

KILLOFFER EN COSMONAUTE
Tiens!...
C'EST LA PLEINE LUNE.
J'ADORE REGARDER LA LUNE QUAND JE SUIS EN VOITURE. ON A L'IMPRESSION QU'ELLE NOUS SUIT.
L'IDÉE QUE PLUS UNE CHOSE EST PHYSIQUE--MENT DISTANTE ET PLUS ELLE SEMBLE NOUS ACCOMPAGNER DANS NOS DÉPLACEMENTS PEUT PARAÎTRE PARADOXALE
MAIS: NE SE PASSE-T-IL PAS LA MÊME CHOSE AVEC LES ÊTRES?..
JARVIS!
SI JE PERDS DE VUE UN AMI, PAR EXEMPLE
JE VOUS SUIS, MONSIEUR.
C'EST LA DISTANCE NOUS SÉPARANT, QUI VA PERMETTRE LA PERMANENCE EN MOI, DE L'IMAGE QUE J'AURAI GARDÉ DE LUI!
MARLÈNE...
TANDIS QUE LA PRÉSENCE D'UN ÊTRE ENTRAÎNE DES CONSTANTS CHANGEMENTS DANS LA PERCEP--TION QUE NOUS POUVONS EN AVOIR, SON SOUVENIR NOUS ACCOMPAGNE FIDÈLEMENT.
COMME ÇA LUNE EN CE MOMENT.
ET TOI, TU ME SUIS CHÉRIE?
JE NE SAIS PAS... TU ES PEUT ÊTRE TROP PRÈS DE MOI POUR ÇA...

CI-DESSOUS
Beau moment onirique dans cette planche considérée comme la plus belle de *Toi qu'en lui-même enfin*.

d'incinération d'ordures ménagères, ce qui correspond à la vérité…

C'est justement une image que tu as faite spécialement pour le livre ?
Oui, ça fait partie des images que j'ai ajoutées entre chaque histoire, dans le livre, suite à une suggestion de Ruppert et Mulot. Les planches de bande dessinée qui constituent le livre, je les ai écrites sur une période de cinq ans, chaque mois. Et elles me montrent en train de changer, physiquement, au gré du temps qui passe. Je grossis, je me laisse pousser une moustache, je vieillis, je change de maison. En les assemblant simplement les unes derrière les autres, une page à gauche, une page à droite, la lecture allait un peu vite, l'impression de la fuite du temps était élimée. Lors d'un déjeuner avec Ruppert et Mulot, ils me l'ont fait remarquer et m'ont suggéré de mettre des petits temps d'arrêt entre chaque page, pour ralentir la lecture. C'était une très bonne idée, l'une de celles qu'on a l'impression d'avoir eu soi-même. J'ai tout de suite été d'accord. Plus que d'accord : dans mon souvenir, c'est comme s'ils avaient formulé à voix haute une vague impression que j'avais ressentie.

Je n'en avais jamais vraiment pris conscience avant de lire ce dernier livre, mais quand tu portes le costume de rocker dans *Le Rock et si je m'abuse le roll*, comme dans tes autres livres, tu as déjà ce petit côté professoral, comme si tu disais : « Je vais vous expliquer, les gars. »
C'est normal, il faut assumer la part égotiste qui va nécessairement avec l'écriture. Écrire, c'est fatalement croire qu'on a quelque chose de suffisamment intéressant à dire pour que tout un tas de gens, y compris le lecteur, concourent à son existence. Ce n'est pas rien ! Le statut d'artiste s'accompagne nécessairement d'une prétention sans nom : on s'exprime. C'est une lourde responsabilité qui ne va pas sans un gros ego. Même chez les artistes qui semblent se préoccuper de la réalité, nous parler du monde, les artistes engagés, dégagés d'eux-mêmes, dont on pourrait croire a priori que leur propos est plus étendu, qu'il les dépasse, c'est la même chose, puisqu'ils nous font part de leur point de vue. Comment savent-ils que ça peut nous intéresser ? Être artiste, quel que soit le sens dans lequel on retourne le problème, c'est

Tu qu'en fais-même enfin © 2015, Killoffer & L'Association

À GAUCHE
L'un des dessins ajoutés pour rythmer la lecture de *Toi qu'en fais-même enfin*, qui compile des planches autobiographiques publiées dans la presse, à raison d'une par mois durant cinq ans.

forcément être arrogant, en prétendant avoir compris quelque chose ou avoir quelque chose d'intéressant à dire. Bon, ceci dit, je passe mon temps à me moquer de moi-même dans ce livre. Cet aspect professoral est une autre manière de me maintenir en alerte. De ne pas me satisfaire de ce que j'ai pu comprendre, de ce que je suis devenu. Parce que, attention, on ne peut pas en rester là, encore faut-il ne pas s'ennuyer soi-même et ne pas ennuyer le lecteur ! Encore faut-il rester capable de se remettre en question. Dans la première histoire, j'explique sur un ton exagérément professoral qu'il faut savoir demeurer un éternel débutant. C'est à la fois ridicule et sérieux. Comment continuer à inventer si on a tout compris ?

Tu ne peux pas t'exprimer simplement pour avoir le plaisir de le lire toi-même, pour que ça existe, sinon ça n'existerait pas ?
Non, dans mon cas, ce qui m'intéresse, c'est de le faire, de le dessiner. L'expérience en direct, au moment même de la fabrication. La relecture, je l'apprécie avec un regard technique. J'essaie de comprendre si j'ai réussi à faire passer le message ou le sentiment que je voulais faire passer. Ceci étant, parfois, il se passe quelque chose au moment de la relecture : il se peut que quelque chose apparaisse. Quelque chose d'inattendu, quelque chose d'étranger. C'est à la fois un peu inquiétant et très jouissif ; c'est comme l'ivresse . on a l'impression d'être enfin sorti de soi-même. Quelque chose d'invisible jusqu'à présent pointe enfin le bout de son nez.

D'après toi, quelles pages sont les plus réussies (celles où le message est passé) et lesquelles le sont moins (celles où le message passe moins bien), et pourquoi ?
Pour moi, la page la plus réussie, c'est celle que je t'ai donnée à Mexico, pendant l'expo « Killoffer en persona », celle qui s'appelle « Killoffer en cosmonaute ». Sans rire. Tu as l'œil, mon salaud ! Ça tient autant au texte, qui rend bien compte de ce que je voulais dire – et ce n'est pas fréquent chez moi –, qu'à la mise en images, qui propose un contrepoint visuel à exacte distance. Un moment de grâce trop rare. Quant à celles qui seraient ratées… Eh bien ! Il n'y en a pas : celles qui ne me semblaient l'être, je les ai retravaillées ou tout bonnement supprimées. C'est la moindre des choses. Pour ce qui est d'expliquer en quoi une planche serait ratée… Cela ne se déduit-il pas de ce que je pourrais dire d'une page réussie ?

Et quel serait le message global ?
Qu'il ne faut jamais être trop avec soi. Trop près de soi. Il y a des gens qui me semblent être trop près d'eux-mêmes. Pleins d'eux-mêmes. Je sais, ça peut paraître paradoxal, moi qui me dessine tant .. Les lecteurs disent souvent de *676 Apparitions* que c'est un album égocentrique Or c'était précisément l'inverse ; cet album exprime un rejet violent de ma personne. Je tue plein de Killoffer. Alors, avec cet album, on peut dire que ça va mieux, mais en fait c'est la même chose : je me raconte pour me débarrasser de moi. Se raconter, c'est se décharger sur papier. Le truc qui me fascine, c'est qu'une soirée sans moi, je ne connais pas. Et je me demande si ce n'est pas la raison de mon alcoolisme. Car, quand je bois, il m'arrive d'avoir des trous noirs et, là, je passe enfin un moment sans moi. Le problème est que, par définition, je ne m'en souviens pas. Du coup, je ne sais toujours pas ce que c'est, une soirée sans moi… L'écriture chez moi, c'est probablement pareil, je me raconte pour me perdre. Mais je comprends très bien que le lecteur n'en ait pas conscience, étant donné que mon personnage est omniprésent. Pour le titre *676 Apparitions*, j'ai dû compter le nombre de représentations de moi-même. Et, finalement, dans ce nouvel album, je crois qu'il y en a beaucoup plus. ◆

Remerciements à Catherine Rassat.

Pages suivantes l'interview en bande dessinée de Killoffer par François Olislaeger, réalisée en 2009.

LES INTERVIEWS DESSINÉES

aujourd'hui

KILLOFFER

par

OLISLAEGER, REPORTER À LAPIN

Il m'a fallu aller jusqu'à Ivry pour rencontrer l'incroyable Killoffer. Dans un atelier de la ville à l'architecture utopiste ratée des années 70, il m'a reçu, en costume trois pièces. Nerveux, enrhumé, enchaînant les cigarettes roulées : "ah, t'as des blondes ?!" L'espace de deux litres de bière, nous avons discuté, à l'aide de dessins quand ça devenait trop compliqué…

Sur son ordinateur "fouille pas dans mes originaux !" il m'a montré quelques uns de ses travaux. Des illustrations pour la presse d'actualité (Le monde, la vie, XXI…), quelques dessins pour des supports variés (pochette de l'album de Renaud, livre jeunesse "Léon l'étron"…) une ou deux pages de bande dessinée (676 apparitions, viva patamach…) et des images à exposer (galerie N.Barrault).

Ses enfants sont passés pour lui rappeler de faire à manger et pour tenter de jouer sur sa guitare : "Non, pas ma guitare, c'est pas le moment, allez !" Killoffer a toujours voulu faire ce métier : "Chaland disait qu'il voulait être tous les dessinateurs à la fois, tout faire, tout dessiner. Et puis un jour il a décidé de ne faire plus qu'une chose, de la bande dessinée. Moi j'ai pas réussi…" confie-t-il.

Patrice Killoffer, dans son atelier à Ivry, le 26 février 2009

Lapin n°39© 2009 Olislaeger Killoffer & L'Association

Oliviager

Killoffer bonjour

parfois on peut aussi s'affranchir des bulles

ah oui, c'est vrai, il n'utilise plus de cases

Si ! Mais comme des portes ou des fenêtres les cases, il faut pouvoir en sortir. Bonjour !

killoffer, vas-tu apparaître ?

Et/ou se dispenser du personnage.

se représenter en lettres vivantes ou se cacher derrière les mots

c'est une manière de faire le lien entre les différentes pratiques du dessin ?

Ah ! euh, oui, c'est ç...

supprimer les cases et le personnage, moi je veux bien ...

j'... non, mais ça risque d'être compliqué à lire si on ne se dessine plus ...

oui, m...

parce qu'en somme, qu'est-ce qui fait la particularité d'une bande dessinée ? d'un dessin de presse ? d'une illustration ?

euh ...

d'un dessin ?

et comment tu vas faire pour boire ta bière ?

attends !

attends !!!

attends, attends !!!

ça va trop vite !

Lapin n°39 © 2009 Oliviager Killoffer & L'Association

par exemple, comment tu conçois un dessin de presse ?

UN DESSIN DE PRESSE, QUAND IL NE S'AGIT PAS D'ILLUSTRER UN ARTICLE,

C'EST UN COMPROMIS ENTRE L'ORIGINALITÉ ET L'INTELLIGIBILITÉ...

aaah, d'accord!

mais tout ça induit une certaine responsabilité

tu sens parfois que tu risques ta peau avec tes idées?

JE RÊVE D'UN DESSIN DE PRESSE QUI SERAIT UN SCOOP!

... EUH... EN FAIT, C'EST TOUJOURS LE CAS...

QUELLE IMAGI-NATION, CE KILLOFFER!

J'AIME BIEN LE JEU QUI CONSISTE À SE METTRE DANS LA DISPOSITION MENTALE REQUISE POUR FAIRE SEMBLANT DE DÉCOUVRIR SON PROPRE TRAVAIL.

TRÈS DIFFICILE DE PARTIR D'UNE INFORMATION NON DÉJÀ TRAITÉE PAR D'AUTRES MÉDIAS

POUR PRODUIRE UN DESSIN ORIGINAL DANS LE DOMAINE DE L'ACTUALITÉ, ON A BESOIN DE LA CONNI-VENCE DU LECTEUR.

ha bon ?

SAUF QU'EN L'OCCURRENCE, CELA INFLUENCE LE CHOIX DU SUJET À TRAITER:

et tu l'imagines comment, le lecteur?

SI J'IMAGINE LE LECTEUR, JE ME RENDS TOUT DE SUITE COMPTE QU'IL EST NOMBREUX. ET PAS DEUX QUI SE RESSEMBLENT.

je comprends!

JE PRÉFÈRE N'EN GARDER QU'UN SEUL : MOI.

ALORS? QU'EST-CE QUE T'EN PEN-SES ?...

L'œil qui aurait peur de la pointe sèche ne serait qu'une boule molle

Tandis que, pour une illustration, la distance se trouverait entre le texte et l'image...? et supposerait que le lecteur refasse le cheminement intellectuel parcouru par l'auteur

et t'as pas l'impression d'imposer ton imaginaire au lecteur ?

exact ement !

aaaaaaaaah

OK!

...c'est ça !

GRRR

Petite partie de lapin

et tu fais ça dans quel but en fait ?

T'AS RAISON: JE VAIS ARRÊTER

et qu'est-ce que tu voulais faire quand t'étais petit ?

-POMPIER
-VETERINAIRE
-PALEONTOLOGUE
-CE QUE JE FAIS AUJOURD'HUI

et si non ça va en ce moment, la famille, les amours, tout ça ?

JÉSUSMARIEJOSEPH !

JE N'AI PAS VU MES ENFANTS DEPUIS DEUX MOIS JE SUIS FRAÎCHEMENT SÉPARÉ DE CETTE [redacted] DE LÆTITIA ET QUAND JE PÉNÈTRE UNE FILLE, JE DÉBANDE..

et la bande dessinée, dans tout ça ?

hein ?

moi, je dirais plutôt

Oh! KILLOFFER!

BIEN SÛR QUE SI MÊME QUE JE SUIS PAYÉ POUR ÇA. PARCE QU'APPAREMMENT D'AUCUNS PENSENT QUE MON IMAGINAIRE VAUT DE L'ARGENT.

Oh HI!

TON IMAGINAIRE !!!

Oh!

C'EST PAS UNE VIE illustré par KILLOFFER

et tout ça...

et sur quel support ton imaginaire est-il le mieux rémunéré ?

4

Dans LAPIN

je peux te dire que c'est pas

1

2

3

Lapin n°39 © 2009 Killoffer & L'Association

dans le fond, ce qu'il y a de bien avec ce boulot, c'est surtout de regarder

Savoir regarder ce qui est du bon côté du chemin

tu veux rajouter quelque chose?

Oui: je cherche de l'argent

KIL LOF FER

ça va, on a pas été trop technique tu penses?

mon mais on peut le dire!

en tout cas, ça fait du bien de sortir un peu au soleil

Allo?

killoffer?

Je T'Aime !!!

killoffer

est plus beau

comme

une folle!

qu'Olislaeger!

comme ça?

ok Oui! comme ça FRANCOIS !!!

et t'en penses quoi de la nouvelle formule de LAPIN?

J'AI PAS TOUT LU mais ça a l'air plein de SEVE...

c'est pas moi qui ait écrit ça

Killo, ça te fait peur, les espaces vides?

non

hein?

heu

Oui du coup!

TU POURRAIS ÉVITER DE DESSINER DES MEUFS QUI RESSEMBLENT À JEAN SEBERG?

NON, PARCE QUE DU COUP, ELLES RESSEMBLENT À LÆTITIA...

Et toc!

Ah!...

OK.

S'CUZ!

c'est parce que tu es issu d'une famille d'ouvriers que tu penses qu'une page qui ne serait pas entièrement remplie serait un travail bâclé?

TROP FORT.

So cute! UGLY

'culé!....

KILLOFFER-OLISLAEGER 110609

Jijé-Chaland-Danier-Carrère

CASES DE CASSIS

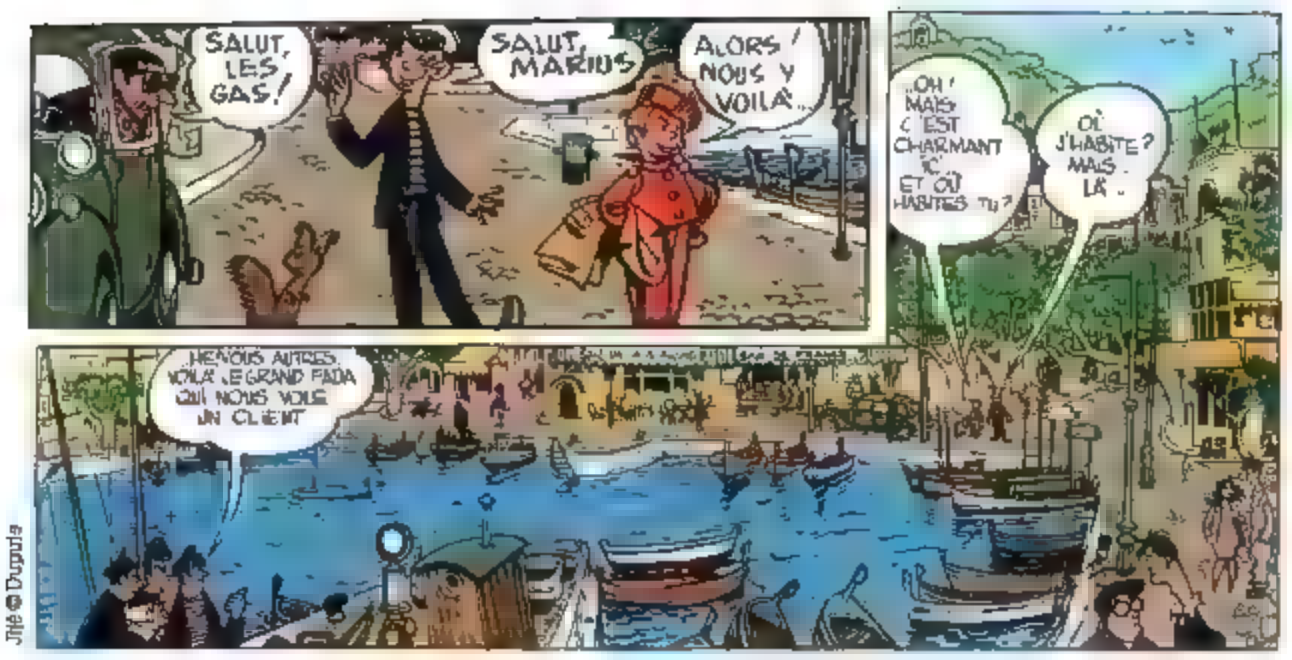
Quatre dessinateurs, quatre voyages, quatre cartes postales de Cassis. Cette ville et son concert de cigales ont inspiré de nombreuses plumes, chacune y projetant l'essence de son style.

PAR FABIEN TILLON

Qu'est-ce que Cassis ? Pour les almanachs, c'est une petite ville côtière des Bouches-du-Rhône, qui dépend pour ses revenus du flot touristique et du vin (blanc et rosé), qu'on distille dans les environs. Sa devise est signée Frédéric Mistral : « Qui a vu Paris et pas Cassis n'a rien vu. » Et vlan pour les Parigots ! Pagnol y tourna en partie *Naïs*, avec Fernandel. Extérieurement, c'est un bijou bleu, blanc et blond. Encaissée au milieu des collines odorantes et des falaises qui la bordent, veinée de petites ruelles entortillées, adossée à un charmant port cabossé et entourée de calanques, la ville est un raccourci de Méditerranée française. Est-ce pour cette raison que les auteurs de bande dessinée sont attirés par ce site exceptionnellement graphique ? Sans doute, mais aussi les hasards des voyages. Ainsi, au tout début des années 1950, Jijé y plante ses plumes avec toute sa famille, au retour de son séjour américano-mexicain – avant de s'établir à Juan-les-Pins. Il est accompagné par le benjamin de la fine fleur des dessinateurs entourant le tonitruant Ardennais, le très jeune Will. Durant cette pause cassidaine, Jijé dessine sa dernière contribution à la

Jijé © Dupuis.

On y retrouve la fascination de Jijé pour les contours mouvants et tordus des objets et des paysages.


SALUT, LES GAS!
SALUT, MARIUS
ALORS! NOUS Y VOILÀ...
..OH! MAIS C'EST CHARMANT ICI ET OÙ HABITES TU?
OÙ J'HABITE? MAIS LÀ..
HE NOUS AUTRES, VOILÀ LE GRAND FADA QUI NOUS VOUS UN CLIENT

Jijé © Dupuis

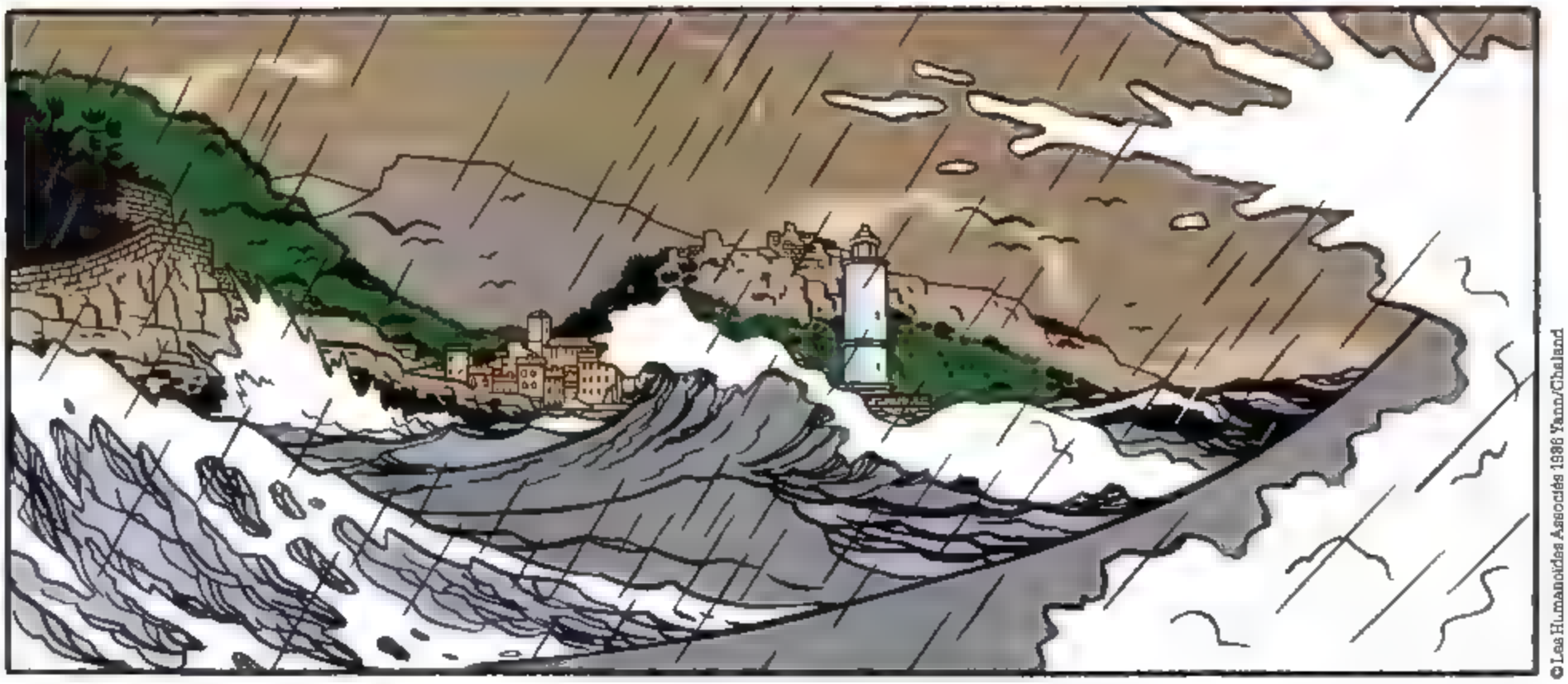
À GAUCHE
Jijé et Franquin, en bas à droite, sont représentés dans ce panoramique sur le port de Cassis.

saga *Spirou et Fantasio*, intitulée *Spirou et les hommes-grenouilles*—l'épisode, paru dans l'hebdomadaire en juin-juillet 1951, a ensuite été repris dans l'album *Les Chapeaux noirs*. Il s'y représente en compagnie de son jeune disciple dès la deuxième case de la planche 2, ce qui permet de panoramiquer sur le port. Spirou et son grand escogriffe de copain Fantasio, qui a choisi de se faire conducteur de vedette pour faire visiter les calanques aux touristes, se retrouvent embarqués dans une balade désagréable avec une vieille Anglaise acariâtre, puis dans une intrigue mêlant vol de diamants et aventures sous-marines. Cette histoire courte et bien menée est animée par la fantaisie typique de Jijé, qui sent bon l'après-guerre avec les restrictions alimentaires et le retour des touristes anglais sur la côte. La première case représentant la ville fait office de programme esthétique : on y retrouve cette fascination de l'auteur pour les contours mouvants et tordus des objets et des paysages, pour le mouvement dynamique des choses immobiles : ruelles tortueuses, falaises verdoyantes et bouffantes, port noueux. Le style Jijé – dont sera issu celui de son disciple Franquin – rencontrait la réalité d'une vieille ville pittoresque et chauffée comme un lézard au soleil.

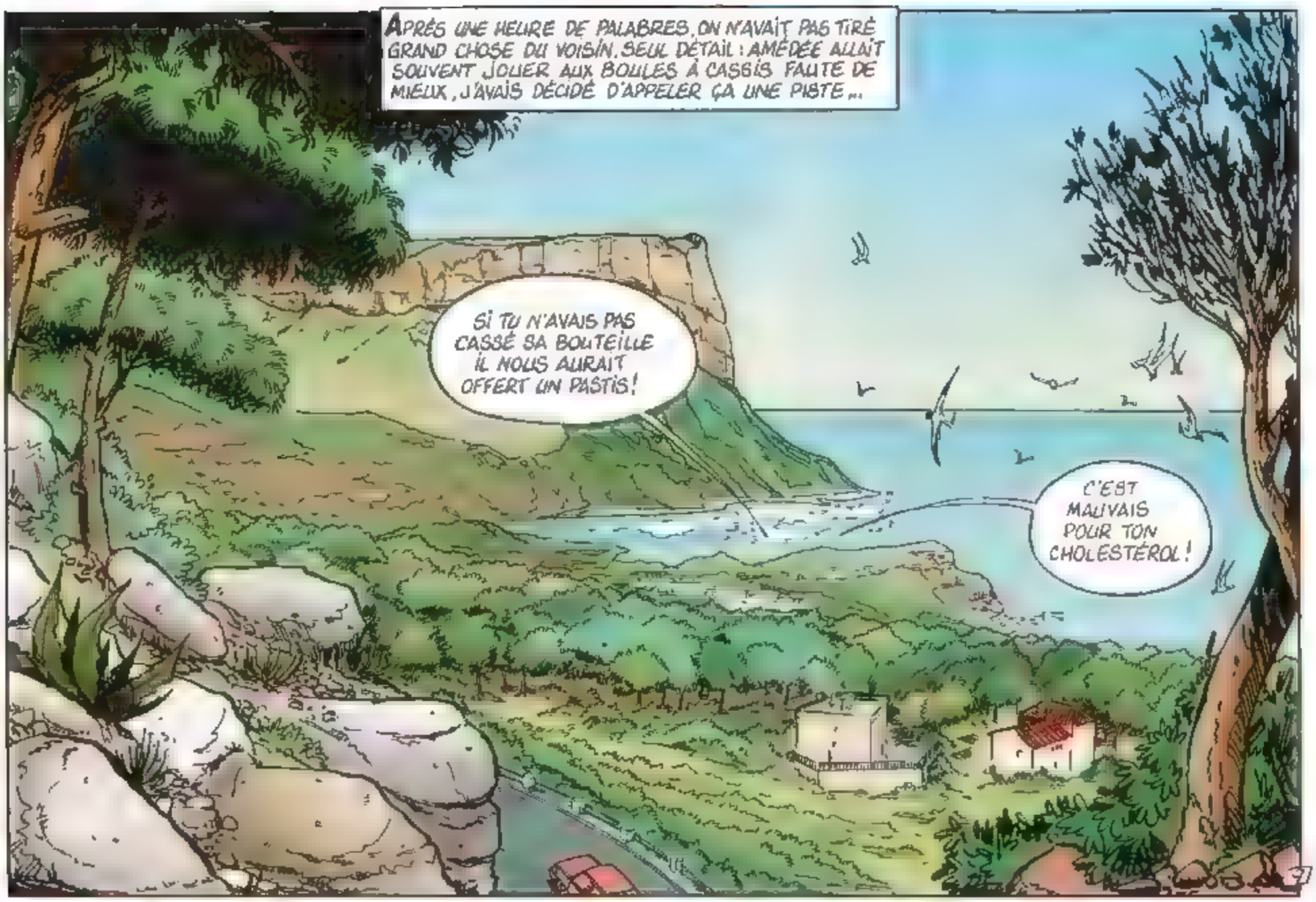
Images et mages

Dès la première planche de *L'Ombre prend le voile (Une aventure de Havank*, 2010), Danier, auteur néerlandais, émule de Franquin, Tillieux et… Jijé, pose sa propre déclaration de foi artistique : pousser plus avant la fascination des dynamiques et des mouvements perçus chez le grand prédécesseur belge, allonger les perspectives, tordre plus encore les gestes et les angles. La scène se passe à l'heure de l'apéritif, dans une rue du centre-ville, à l'heure où le soleil couchant est noyé dans l'ombre des platanes et où flotte l'odeur alléchante de l'anis arrosé de glaçons. Trois personnages sont attablés, dont un teuton vulgaire, très tactile avec les jeunes filles, et un jeune couple, peut-être pas si innocent que ça. Danier confirme son approche quelques planches plus loin, avec une vue du port similaire à celle dont nous régalait Jijé, mais prise de l'autre côté de la jetée. On y retrouve les murs courbes et les façades sinueuses aperçues chez Gillain, mais avec un cran d'irréalisme supplémentaire… Carrère et Arleston, quant à eux, dans la troisième aventure de Léo Loden, *Adieu ma joliette* (1993), optent pour un réalisme plus direct et moins sophistiqué. Cadrant la ville depuis les hauteurs, comme elle apparaît au détour de la route depuis Marseille, ils la dépeignent de façon quasi photographique, sans souci esthétique particulier. Dans un rapide contrechamp, ils la représentent, case suivante, en adoptant un point de vue plongeant sur le port, à peu près dans le même angle que Jijé, mais de plus haut et de plus loin, comme observée depuis un téléobjectif. C'est typique de l'approche pragmatique de ces auteurs (et de cette série), à la fois inspirés par le classicisme franco-belge et éloignés de celui-ci, prônant une bande dessinée efficace, peu esthète, où comptent fortement l'influence cinématographique moderne et l'univers du roman noir américain (en témoigne

CI-DESSUS
Une description en rupture, où Cassis est prise d'assaut par les vagues démontées, un vent fougueux et le tonnerre, tout ceci sous un ciel gris et livide.



© Les Humanoïdes Associés 1986 Yann/Chaland


APRÈS UNE HEURE DE PALABRES, ON N'AVAIT PAS TIRÉ GRAND CHOSE DU VOISIN. SEUL DÉTAIL : AMÉDÉE ALLAIT SOUVENT JOUER AUX BOULES À CASSIS FAUTE DE MIEUX, J'AVAIS DÉCIDÉ D'APPELER ÇA UNE PISTE...
SI TU N'AVAIS PAS CASSÉ SA BOUTEILLE IL NOUS AURAIT OFFERT UN PASTIS!
C'EST MAUVAIS POUR TON CHOLESTÉROL!
© Soleil Productions 2015

CI-DESSUS
Cadrée depuis les hauteurs, Cassis apparaît au détour de la route depuis Marseille, de manière quasi photographique, sans souci esthétique particulier.

le titre, clin d'œil à Chandler)... Et qu'en est-il de Chaland et Yann ? Paradoxe : le seul duo d'auteurs dont l'un des membres est issu du sérail – Yann est d'origine marseillaise – nous assène dès la première case de *La Comète de Carthage* (1986), une vue singulière, qui rompt totalement avec les précédentes images. Vagues démontées, vent fougueux, tonnerre et grondements, sous un ciel gris ; c'est à peine si on aperçoit, au fond, une partie du port, fragmenté, comme découpé par l'arête des vagues. Cassis, ici, disparaît – c'est ce que dit cette case métaphorique. La ville menace de sombrer – et elle le fera durant tout l'album, en tout cas dans l'esprit enfiévré de ses habitants (en raison du passage dans le ciel d'une comète et des supposés désordres climatiques qui en découlent). Mais il y a un second sens, celui-ci programmatique : prenant le contre-pied de l'approche de Jijé, Chaland et Yann démontrent qu'ils entendent refuser le pittoresque, les couleurs du Sud, les pierres ensoleillées : leur Cassis sera humide, gris comme un ciel du Nord, plein de spleen et de terreur. Leur port sera en tout point contraire à celui du Belge canonique. Pour quelle raison ? On le verra par la suite.

La loi des quatre éléments

Dans toutes ces histoires, on retrouve quatre éléments narratifs communs, comme si la topographie et l'espace du site engendraient les mécanismes automatiques de l'imaginaire. Chez nos quatre auteurs, il s'agit de port, de mer, de bateaux, de calanques, de mystères. Le port est l'élément central autour duquel tournent les intrigues : Spirou et Fantasio y croisent leur vieille fille britannique ; l'Ombre, le détective de Danier, établit son poste d'observation au premier étage de La Sirène, l'hôtel qui domine l'espace portuaire ; Léo Loden et son compère Tonton y croisent des joueurs de boule mal intentionnés ; et c'est sur la plage en contrebas que s'ouvre funestement *La Comète de Carthage*, avec la découverte d'un cadavre de femme. Le port mène logiquement aux bateaux et autres moyens de transport maritimes : celui de Fantasio est une vedette aménagée pourvue d'une petite cabine pour dormir ; Léo et Tonton empruntent des motos de mer (à leurs risques et périls) ; Freddy Lombard se balade sur la Méditerranée en fureur en dirigeant un fier canot (nommé modestement le Freddy Lombard), tandis que l'Ombre regarde passer les bateaux des autres. Tous font de la plongée : pour se sauver des griffes de tueurs (Léo et Tonton), pour réaliser des fouilles archéologiques (Freddy, Sweep et Dina), pour retrouver un trésor (Spirou, Fantasio et leur ami officier de marine) ou pour vérifier des indices (l'Ombre examine la carcasse d'une voiture accidentée)... Les aventures maritimes de nos amis se déroulent dans les calanques qui entourent la ville et sont justifiées par les besoins du suspense : la recherche d'un témoin important chez Léo Loden, lequel est parti pêcher dans le labyrinthe de falaises ; l'examen de preuves pour l'Ombre, dans le cadre de ce qu'il estime être un meurtre maquillé en accident de voiture ; le chassé-croisé entre leur ami marin rencontré parmi les rochers et les patibulaires voyous qui les poursuivent, pour Spirou et son acolyte ; enfin, la tentative de fuite de Freddy et Alaïa, qui cherchent à se soustraire

Chez Danier, le soleil chauffe plus fort, la pierre est plus rouge, les rues plus pittoresques…

à l'influence – ou possession ? – de l'inquiétant sculpteur Carrier-Deleuze… Toutes ces figures narratives se ressemblent, elles sont les archétypes de l'aventure maritime, ici en version cassidaine. Pourtant, toutes relèvent d'une esthétique singulière selon les auteurs, d'une réappropriation des lieux communs de l'aventure traités selon les prismes personnels et selon le projet artistique de chacun.

Époques et projets

Ainsi, l'élément qui frappe chez Jijé est celui de l'hédonisme créatif. Le dessinateur, peintre par ailleurs, prend manifestement plaisir à illustrer son lieu de vie, son atmosphère d'éternelles vacances, ses galéjades, l'esprit de son peuple… L'intrigue n'est au fond qu'un prétexte à balades, à l'instar de Spirou qui, à peine arrivé, part en mer avec Fantasio et la vieille lady. Une approche que l'on pourrait qualifier d'innocente, où le plaisir d'enchanter le lecteur avec les mêmes éléments qui ont charmé l'artiste l'emporte. Il y a là quelque chose d'enfantin, qui correspond bien à l'âge d'or de la BD franco-belge. C'est ce même âge d'or que célèbre Danier, en poussant plus loin les expériences graphiques de Jijé. Il en accentue les tendances, sans tomber non plus dans une sorte d'expressionnisme, à la manière de Bézian. Chez Danier, le soleil chauffe plus fort, la pierre est plus rouge, les rues plus pittoresques. Sa façon pourrait être qualifiée de postmoderne, ou plutôt de « post-postmoderne » : aucune ironie, aucune volonté de jouer avec les modèles comme un enfant aime parfois secouer ses jouets dans tous les sens pour mieux les comprendre, et donc les aimer. Non, son approche est celle d'un amoureux, d'un passionné tenté par l'amélioration de son modèle… L'approche postmoderne (au sens que ce mot a eu à sa création, dans les années 1980), en revanche, est typiquement celle choisie par Chaland et Yann. En mettant en place une narration entièrement fondée sur son caractère voué à décevoir – le mauvais temps qui s'oppose à l'éternel soleil, la fin du monde au milieu du décor des vacances, les sorties en bateau interrompues à cause d'averses imprévues, le manque d'argent des héros et leur agressivité réciproque, le romantisme sucré dans un décor sens dessus dessous… –, et en l'accentuant, les auteurs s'amusent à créer (chez eux-mêmes comme chez le lecteur) une étrange jouissance sardonique. Celle qui consiste à se jouer des clichés d'un genre qui a fasciné l'enfance des lecteurs de *Spirou* et *Tintin*, tout en revendiquant, en tant qu'adultes, les ambiguïtés, les doubles sens et les menaces de dépression que recèle l'existence mature. Il s'agit là d'une drôle de satisfaction, où l'humour et le charme proviennent du jeu distant avec la réalité et les vrais-faux rêves contenus dans les beaux albums de la jeunesse, une façon de rire en gémissant, comme un bon tour joué aux anciens – et à soi même… Quant au tandem Carrère-Arleston, il met en œuvre une vision presque frontale : dans une approche très contemporaine, il se propose de raconter une histoire solide avec son lot de suspense, sans arrière-pensées artistiques : une façon de ne plus jouer – ou à peine – avec les modèles du passé. Léo Loden est du reste le seul héros à se mouvoir à l'époque contemporaine, tous les autres personnages demeurant « bloqués » dans une bulle temporelle : celle des années 1950, et donc celle des pères fondateurs belges (le même phénomène se retrouve dans de multiples séries, par exemple la reprise de *Blake et Mortimer*)… La bande dessinée – c'est l'un de ses charmes – peut être un gardien du temps ; elle maintient le monde de l'enfance intact. Elle provoque aussi, chez d'autres, l'envie d'en découdre, de se confronter à l'illusion des rêves, de les désigner comme tels en les renversant… Cassis ? Une oasis d'images dans un monde figé dans le temps – ce qui peut passer pour une définition satisfaisante de la bande dessinée elle-même. ◆

Spirou et Fantasio, tome 3 : Les Chapeaux noirs et 3 autres aventures, *Franquin et Jijé (Dupuis)*
Tout Chaland *(Les Humanoïdes associés)*
Léo Loden : Intégrales, *Scotch Arleston et Serge Carrère (Soleil)*
Havank, tome 2 : L'Ombre prend le voile, *Danier (Glénat)*

PASTIS-SUR-MER ! EN BAS SE TROUVE LA TERRASSE DE MANON ET SILVÈRE. ET PLUS HAUT, LE GRAND HÔTEL AZUR !
PEU APRÈS, À DESTINATION.
La Sirène

À droite
Vue du port similaire à celle de Jijé, mais prise de l'autre côté de la jetée. On y retrouve les murs courbes et les façades sinueuses, mais avec un cran d'irréalisme supplémentaire.

© Glénat 2010 Danier

ASHITA NO JOE © Tetsuya Chiba / Asao Takamori / Kodansha Ltd.

Tetsuya Chiba

L'ÉTENDARD DE LA RÉVOLTE

La publication d'*Ashita no Joe* déclenche une prise de conscience dans le Japon de la fin des années 1960: le manga n'est plus cantonné à la jeunesse et passionne désormais les adolescents et les adultes. Pire, il les influence...

PAR STEPHANE BEAUJEAN ET AUBE LUCE

Lorsque les premiers magazines de manga sont créés à la toute fin des années 1950, le système des librairies de prêt, auprès duquel les lecteurs allaient jusqu'alors se fournir, est déjà sur le déclin. Alors que ce réseau de distribution est en place depuis des décennies, la faillite est proche Et pour cause : il n'est plus adapté au Japon moderne, à son rythme de consommation. La première génération d'enfants nés après-guerre arrive à l'adolescence ; le format magazine et la publication par chapitre apparaissent plus adaptés à ce public avide de divertissements, dans un pays en plein essor économique. Tandis que la croissance explose au milieu des années 1960, avec plus de 10 % par an, que les ménages s'enrichissent comme jamais, les tensions politiques s'accroissent. Le Japon sait que richesse n'est pas synonyme de liberté et que la fin de la mise sous tutelle de ses relations diplomatiques par le gouvernement américain est une priorité Comme en France à la même époque, ce sont les étudiants qui font basculer le pays de l'acrimonie généralisée à la révolution. Tout commence à Tôdai (abréviation de la faculté de Tokyo), université de l'élite japonaise, où des étudiants de médecine entament en juin 1968 une grève pour s'opposer à la réforme qui prétend les obliger à travailler deux années gratuitement à l'hôpital. Bientôt, c'est pas moins de 900 étudiants qui forment un comité de lutte , celui-ci vote la grève illimitée et le boycott des examens. Les autorités, qui ne veulent pas se laisser déborder, répondent par l'expulsion. Or, une fois les lieux entièrement vidés, quelle n'est pas leur surprise lorsqu'elles découvrent çà et là des magazines de manga abandonnés dans les couloirs Biberonnés à la bande dessinée de masse, qui est encore un objet de contre-culture, les étudiants ne tardent pas à élire certains héros de papier comme leurs porte-étendards Pour la génération rebelle de la fin des années 1960, combat politique et lecture de mangas vont de pair. Et alors que des milliers d'étudiants rejoignent ces manifestations à travers tous les pays et que les organisations étudiantes, pour la plupart d'extrême gauche, marxistes, trotskistes, maoïstes, anarchistes, se battent pour changer radicalement la société, les personnages de mangas se multiplient sur les bannières et sur les casques qui servent à identifier les factions. Parmi ces icônes de bande dessinée, l'une d'entre elles devient rapidement l'emblème de la révolte étudiante : Joe Yabuki, un boxeur des rues qui ne connaît pas les joies de la croissance économique et sacrifie son corps à une carrière brutale. Bientôt, le nom de Joe est sur toutes les bouches, celles des étudiants qui manifestent armés dans les rues, celles des terroristes de l'Armée rouge japonaise qui détourne un avion pour la Corée du Nord, celles encore des

Pour la génération rebelle de la fin des années 1960, combat politique et lecture de mangas vont de pair.

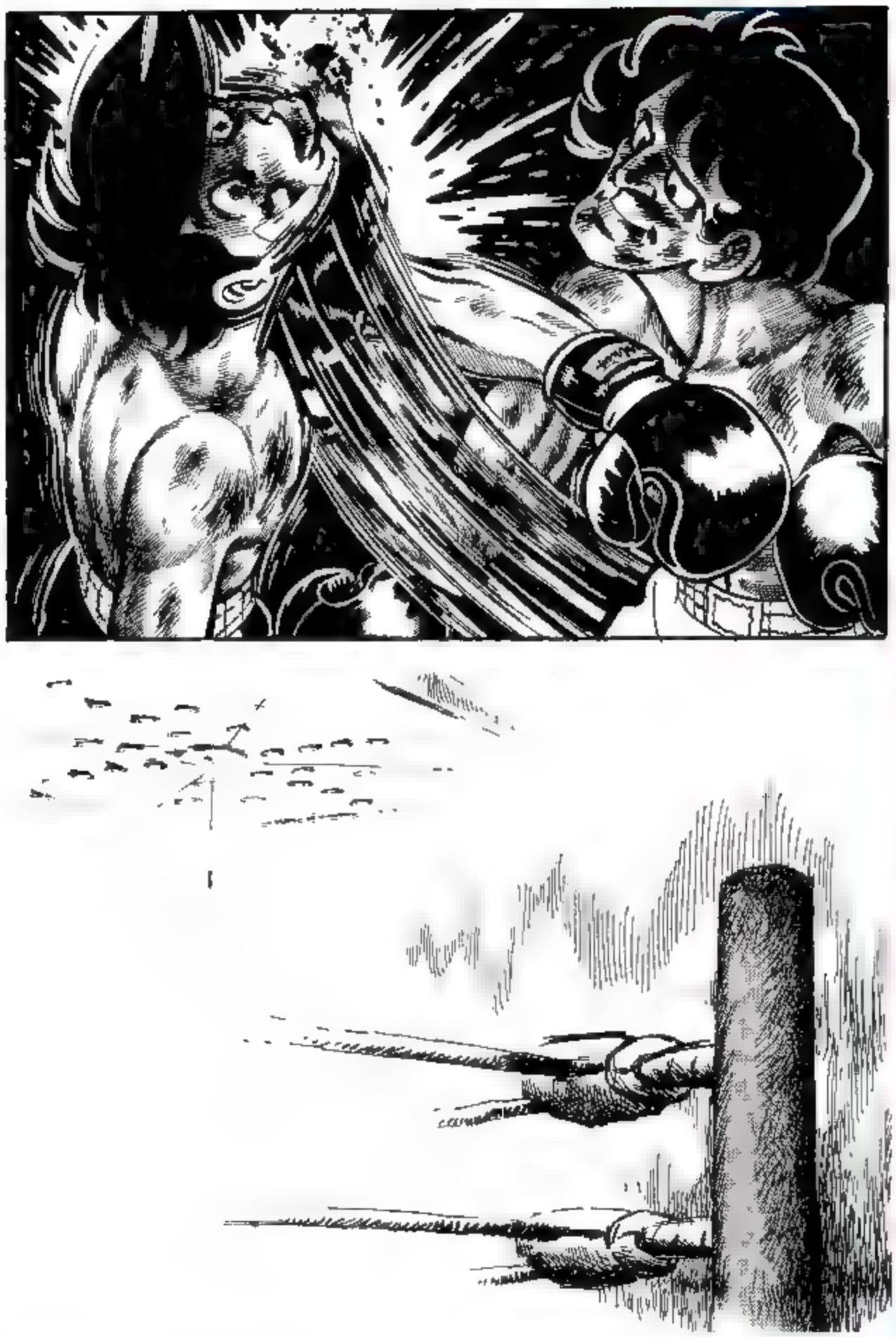
©DR

CI-DESSUS

centaines de Japonais qui descendent dans la rue pour enterrer l'ami de Joe : un boxeur de papier mort sur le ring dans un combat fratricide. Les personnages d'*Ashita no Joe* sont tellement habités que leur mort doit s'incarner dans le réel. Rarement dans l'histoire de la bande dessinée, une série n'aura autant influencé les mouvements de société. À l'époque, les auteurs qui n'avaient pas tant d'ambition en sont les premiers étonnés, les premiers effrayés aussi. Rencontre avec Tetsuya Chiba, le dessinateur.

À quel âge avez-vous commencé à lire des mangas ?
Ma mère avait horreur des mangas Nous n'en avions pas un seul à la maison et elle ne m'en a jamais acheté. La première fois que j'ai pu en lire, c'était en CM2, chez un ami. J'avais quand même découvert leur existence auparavant, alors que j'habitais en Chine, donc avant l'âge de 7 ans. J'avais à l'époque trouvé dans la rue un livre miniature de 2 ou 3 cm de haut, probablement offert en cadeau dans un paquet de biscuits comme cela se faisait souvent, puis jeté. C'était une adaptation en manga des *Mille et Une Nuits* et j'ai ressenti un vrai choc culturel Il suffisait d'une case pour comprendre un tas de choses : on y voyait des paysages, un jeune garçon plein d'énergie avec de grands rêves... J'étais complètement fasciné. Rétrospectivement, je pense qu'il était dessiné par Shigeru Sugiura, qui est resté une influence majeure pour moi. Plus tard, la lecture des œuvres d'Osamu Tezuka et de Noboru Baba, en cachette de ma mère, a également beaucoup compté. Mais celui qui m'a le plus influencé, c'est assurément Soji Yamakawa, dont le style était très réaliste. Il écrivait et illustrait ses propres histoires, mais ce n'était pas tout à fait du manga, c'était plus proche des *renkanga* chinois

Quand avez-vous eu envie de devenir dessinateur de mangas ?
À 17 ans, j'ai dessiné une histoire qui a été ensuite publiée par une petite maison d'édition qui travaillait uniquement avec les librairies de prêt. Ma famille était très pauvre, et j'étais ému d'avoir gagné cet argent. Mes amis et moi dessinions pour nous amuser, mais jamais je n'aurais imaginé en faire mon métier Les librairies de prêt ont fait faillite les unes après les autres et les



CI-DESSUS
Le style graphique d'*Ashita no Joe* se dramatise lentement pour séduire le public adulte.

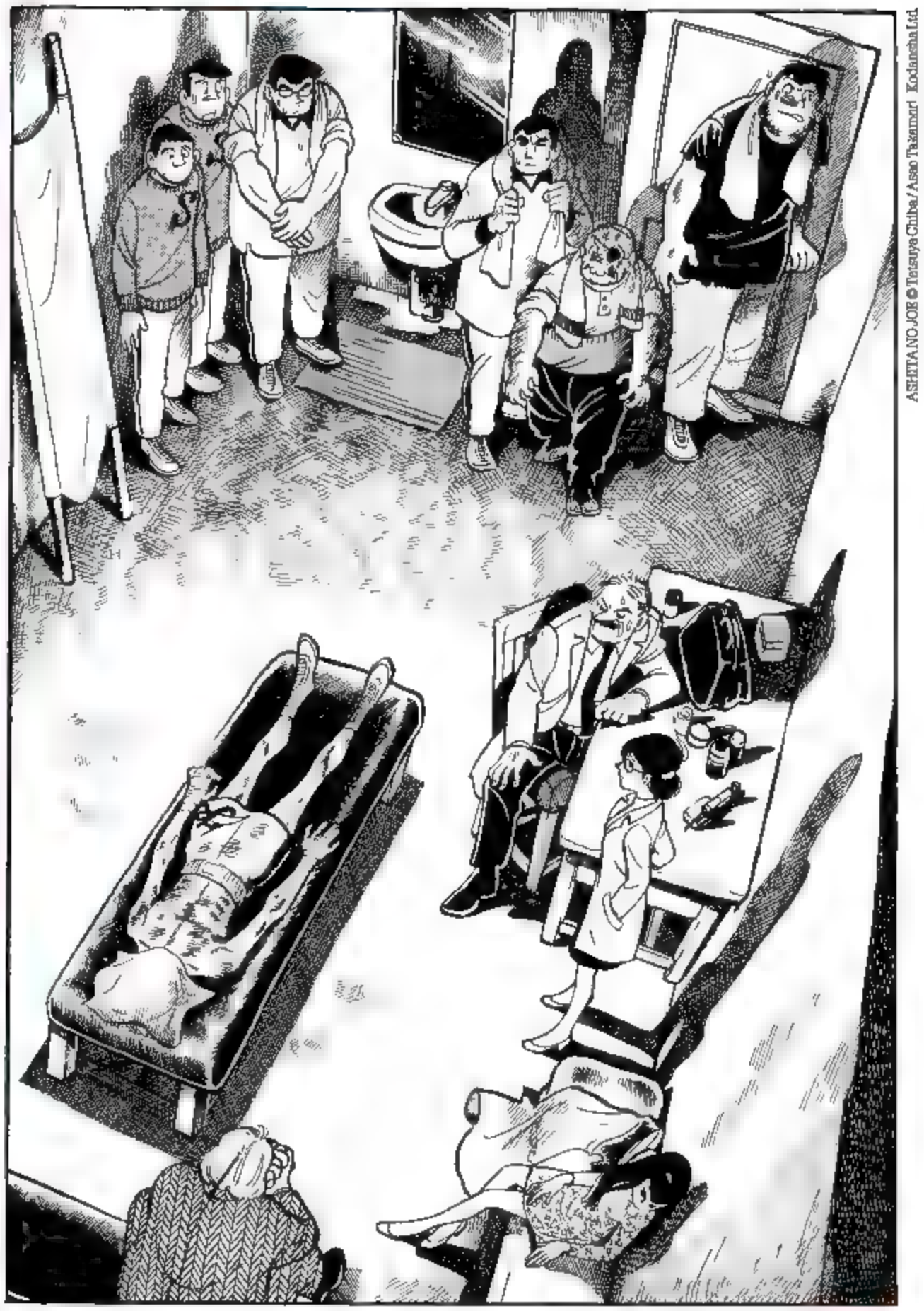
grandes maisons d'édition se sont mises à chercher des artistes pour leurs magazines. J'ai précisément fait mes débuts à cette époque, pour des hebdomadaires.

Comment avez-vous rencontré Ikki Kajiwara, alias Asaki Takamori, le défunt scénariste d'*Ashita No Joe* ?
L'éditeur nous a présentés et nous a proposé de collaborer. À l'époque, je travaillais sur la série *Harisu no Kaze*, dans laquelle le personnage principal pratiquait toutes sortes de sports

Je suis allé me documenter sur le milieu de la boxe, et j'ai rapidement pris conscience qu'il y avait matière à écrire une série entière sur le sujet. J'assistais aux matchs, je visitais des salles d'entraînement… Au même moment, Kajiwara avait un projet de scénario autour d'un boxeur et cherchait justement un dessinateur. La boxe était à la mode et Kajiwara très calé en sports de combat

En France, on a le sentiment que Joe Yabuki est devenu un symbole politique et que vous avez ainsi cherché à faire passer un message politique dans la série. Est-ce le cas ?
Je n'ai pas cherché à faire passer de message politique, mais je voulais réaliser un portrait de mon époque. J'ai commencé à dessiner des mangas à peine dix ans après la fin de la guerre et les Japonais, pris dans une croissance économique rapide, travaillaient alors très dur pour accéder à de meilleures conditions de vie Kajiwara, lui, signait à la fois ses œuvres avec son vrai nom et un pseudonyme pour distinguer ses projets de ses ambitions. Les mangas sportifs comme *Kyojin no Hoshi*

étaient signés de son vrai nom, et il adoptait le pseudonyme de Kajiwara pour les œuvres aux ambitions littéraires comme *Ashita no Joe*. Donc, nous avions tous les deux des ambitions très claires pour cette série, mais elles n'étaient pas politiques. La récupération de Joe comme un symbole de rébellion contre l'ordre et l'autorité par les mouvements étudiants à la fin des années 1960 n'est pas quelque chose que nous avions prévu, encore moins voulu. Mais j'imagine que c'est la conséquence directe de la création d'un héros en adéquation avec son temps, en prise avec la société. Cette récupération nous a influencés en retour, de manière inconsciente, et le ton s'est durci En tant qu'auteur de mangas et m'adressant donc aux enfants, j'avais commencé à écrire en me jurant de ne jamais représenter du sang, des scènes violentes ou de sexe. Mais l'intrigue a évolué lentement pour s'adresser de plus en plus à un public plus mature. Le



ASHITA NO JOE © Tetsuya Chiba / Asao Takamori Kodansha Ltd.

CI-DESSUS
La mort de Rikiishi, un traumatisme social qui dépasse les pages du manga.

thème même de la série, la boxe, rendait inévitable la représentation du sang. Peu à peu, mon dessin est passé d'un style très rond à un trait de plus en plus réaliste, et les scènes sanglantes et glaçantes se sont multipliées. Il faut dire qu'à cette époque, *Weekly Shônen Magazine* commençait à cibler les collégiens et les lycéens. Puis les étudiants et les adultes actifs se sont aussi mis à le lire. Le magazine a toujours cherché à fidéliser ses lecteurs en essayant de rester pertinent tout au long de leur vie. *Ashita no Joe* parlait à ce nouveau public ; c'est probablement pour cette raison que nos responsables éditoriaux ne nous ont jamais demandé de changer notre histoire et d'apaiser la situation lorsque les manifestations étudiantes ont explosé dans les rues, scandant le nom de Joe.

Qu'avez-vous pensé quand les associations de parents d'élèves ont dénoncé les scènes de violence présentes dans *Ashita no Joe* ?
Personnellement, j'ai été assez épargné. En revanche, d'autres séries, elles aussi prises dans un mouvement de vieillissement du lectorat, furent ciblées, surtout *Harenchi Gakuen*

ÉTRANGE, OUI.
LE PRINCIPAL RESPONSABLE DE LA MORT DE RIKISHI NE POINTE PAS LE BOUT DE SON NEZ !
TIENS. C'EST ÉTONNANT !
J'AI BIEN ENVIE D'ALLER JETER UN COUP D'ŒIL, TIENS..
QUE CE N'EST PAS APRÈS UNE SIMPLE NUIT DE REPOS QUE SES JAMBES ET SON DOS POURRONT À NOUVEAU LE PORTER..
VU QU'AVANT LE DERNIER ROUND, JOE AVAIT DÉJÀ MORDU PLUSIEURS FOIS LA POUSSIÈRE AU POINT DE NE PLUS MARCHER DROIT, ON PEUT IMAGINER..
BONNE IDÉE ! JE VIENS, MOI AUSSI !

ASHITA NO JOE © Tetsuya Chiba, Asao Takamori / Kodansha Ltd.

TETSUYA CHIBA

"Ce qui m'a le plus frappé, c'est lorsque des lecteurs, et parmi eux des adultes, ont organisé des funérailles lors de la mort sur le ring de Rikiishi."

de Gô Nagai ou *Le Chant d'Apollon* d'Osamu Tezuka, qui parle du désir et de la sexualité. Eux se sont vraiment attiré leurs foudres.

De quelle manière les mouvements étudiants ont-ils influencé en retour *Ashita no Joe* ?

Ce qui m'a le plus frappé, c'est lorsque des lecteurs, et parmi eux des adultes, ont organisé des funérailles lors de la mort sur le ring de Rikiishi, un des rivaux de Joe avec qui il s'était lié d'amitié J'étais dans la foule, ils avaient monté un ring dans l'auditorium des bureaux

de Kôdansha, un bonze a lu des prières et fait brûler de l'encens, Shûji Terayama présidait cette cérémonie, alors que je n'avais jamais été en contact avec lui, même si je sais qu'il lisait beaucoup notre travail. Tout ça était très surprenant.

Quel regard portiez-vous sur ces mouvements de révolte étudiants ?
Je suivais les actualités, mais je n'avais aucun contact avec les étudiants. Je pense que c'était le cas de Kajiwara également. Mais après que la police fut entrée dans l'université de Tôdai pour expulser les étudiants, elle déclarait avoir retrouvé sur les lieux beaucoup d'exemplaires de *Weekly Shônen Magazine* et de *Weekly Shônen Sunday*, que les étudiants lisaient pendant leur siège. Lorsque je l'ai appris, un peu après, mes sentiments étaient très confus et ils le furent plus encore quand, quelque temps plus tard, les membres de l'Armée rouge japonaise ont justifié le détournement du vol 351 de la Japan Airlines en direction de la Corée du Nord en déclarant qu'ils « étaient *Ashita no Joe* ». Avec le recul, je me rends compte de l'influence que j'ai pu avoir sur beaucoup de jeunes de milieux variés, mais à l'époque je travaillais enfermé chez moi, sans rien savoir de tout ça. Avec cette prise de conscience, j'ai commencé à avoir peur de mon métier, peur de l'influence que je pouvais avoir sur mes lecteurs.

À quel point avez-vous accordé de l'importance à ces réactions ?
Au début, nous y accordions de l'importance, mais pas au point d'en tenir compte dans l'écriture

CI-DESSUS
À cette époque, au Japon, le corps comme « outil de résistance » est un motif artistique à la [illegible] dans le cinéma de la nouvelle vague, le théâtre du Tenjô Sajiki comme en bande dessinée.

Nous racontions la vie de Rikiishi et de Joe en nous efforçant d'être fidèles à leur nature, tel un journal de bord de leur vie. La mort de Rikiishi n'était ainsi pas prévue, mais elle s'est imposée naturellement. Lorsque Kajiwara me l'a annoncée, j'ai été le premier surpris. Lors des funérailles de Rikiishi, nous avons réalisé l'influence que nous pouvions avoir sur les jeunes et nous nous sommes dit que nous devions écrire de manière responsable. Moi aussi, je réfléchissais bien évidemment à la question du renouvellement du traité de coopération mutuelle et de sécurité entre le Japon et les États-Unis qui devait avoir lieu en 1960, comme tous les dix ans à l'époque, et qui était à l'origine des contestations étudiantes et des manifestations. Je ne voulais pas que le Japon continue de vivre dans le giron des États-Unis et de servir de base militaire. Je désirais que notre pays redevienne

> ***"Je désirais que notre pays redevienne indépendant, mais je ne voulais pas exprimer mon point de vue dans mes mangas ni influencer les jeunes."***

REGARDEZ… LES JOURNALISTES QUI NOUS SUIVENT ONT DE BONS APPAREILS PHOTO…
VOUS POURREZ OBTENIR DE QUOI BOIRE EN LES REVENDANT, COMME D'HABITUDE…
JOE… JOE, ENFIN !
HIN HIN HIN…
ILS SONT COLLANTS, CEUX-LÀ…
ALLONS, RIEN NE PRESSE…
SOIS SAGE, MON GRAND…
GUEH HÉ HÉ…
MON… MON APPAREIL !

ASHITA NO JOE © Tetsuya Chiba, Asao Takamori / Kodansha Ltd

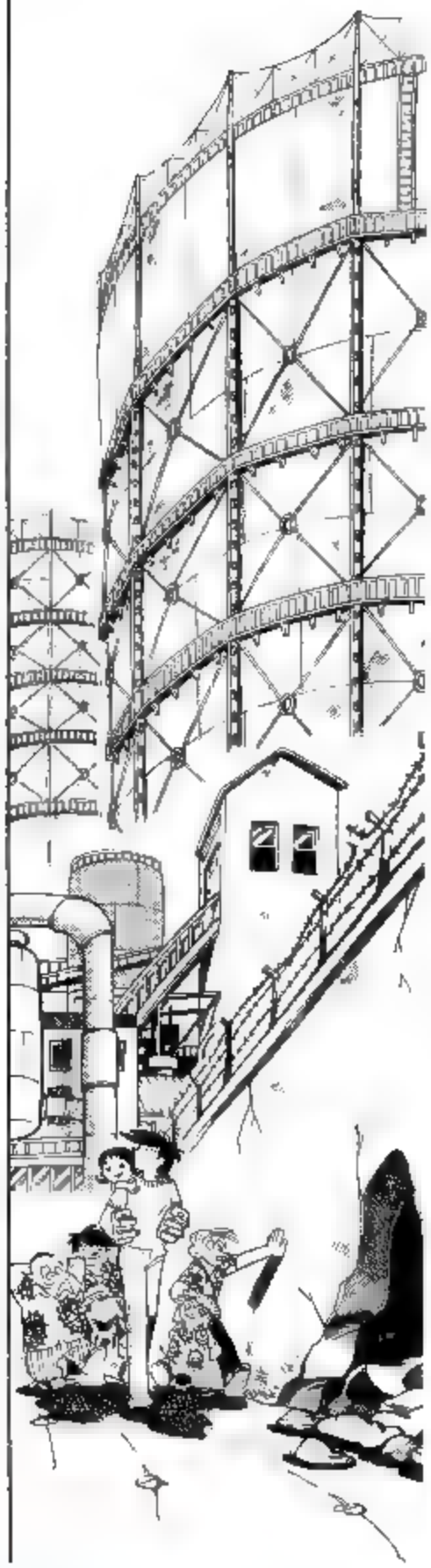
CI-DESSUS
Le Japon populaire est dépeint avec une grande précision dans *Ashita no Joe*.

indépendant, mais je ne voulais pas exprimer mon point de vue dans mes mangas ni influencer les jeunes. À partir de cette époque, Kajiwara et moi ne nous sommes également plus trop vus, alors que nous nous voyions très souvent auparavant pour discuter du scénario. Il n'avait plus trop le temps, je crois. Et je crois que je posais beaucoup de questions. Je m'inquiétais de la tournure qu'allait prendre l'intrigue. Normalement, le dessinateur se met au travail sans poser de questions. Or j'avais probablement tendance à dramatiser et, surtout, je ne parvenais plus à dessiner sans savoir ce qu'il allait arriver ensuite.

Après la mort de Rikiishi, *Ashita no Joe* prend véritablement une tournure tragique. Est-ce parce que le personnage de Joe était devenu une sorte d'icône romantique, ou avez-vous cherché à vous couper des attentes du public ?
J'ai moi-même été très choqué par la mort de Rikiishi, et je pense que cela s'est reflété dans mon écriture.

À l'époque, le nom et l'adresse des auteurs étaient inscrits dans la marge des pages des magazines. Et j'ai bientôt reçu un grand nombre de lettres, de coups de téléphone, de visites de personnes qui venaient nous demander pourquoi nous avions tué Rikishi. Ces personnes étaient jeunes et pures, certaines étaient même encore des enfants, et j'ai subitement pris conscience de l'influence que nous avions sur elles J'ai toujours pris l'écriture de mangas au sérieux mais, à partir de ce moment-là, tout est devenu plus bizarre et plus lourd. Pour tout dire, j'ai été pendant un certain temps sincèrement terrifié par mon travail et, comme Joe était très tourmenté également, cela s'est fatalement ressenti dans mon dessin. Le parcours torturé de Joe m'influençait à son tour et le dessin reflétait mes émotions, avec un trait de plus en plus grave, probablement influencé par le *gekiga*, même si je n'étais pas un grand fan de ce genre. Je me suis retrouvé au bord de l'épuisement, à dessiner comme un forcené, à vivre les souffrances de Joe Un jour, j'ai été hospitalisé, éreinté par tout ce stress. Après m'être reposé, j'ai retrouvé mes forces et ma santé, j'ai retroussé mes manches et j'ai dessiné la fin de l'histoire d'une seule traite

QUE DE NOSTALGIE.
JE N'ÉTAIS PAS VENU DANS CET IMMEUBLE EN RUINE DEPUIS SI LONGTEMPS...
EN EFFET.
HÉ HÉ HÉ. C'EST ICI QUE TU AVAIS PLACÉ TA BASE LORSQUE TU FAISAIS DANS L'ESCROQUERIE ET LE CHANTAGE. ET C'EST ENCORE ICI QUE TU AS ÉTÉ ENCERCLÉ PAR LA POLICE !
311



***Ashita no Joe* s'est achevé en 1973, mais cette fin semble précipitée. J'ai entendu dire que l'on vous avait forcé à terminer l'histoire, parce que la pression des associations de parents était trop forte.**
En aucun cas. Il y a peut-être eu des pressions, mais cela ne m'a pas du tout affecté, et j'ai continué à dessiner ce que je voulais jusqu'au bout. Mais, effectivement, la fin était un peu brusque et il aurait peut être fallu un épisode supplémentaire pour développer C'était une erreur de rythme de ma part Sur la couverture du numéro du *Weekly Shônen Magazine* dans lequel le dernier épisode a été publié, Kajiwara et moi posons sur un ring en nous serrant la main. Une fois cette couverture validée, il fallait alors conclure l'histoire dans ce même numéro. La date du dernier épisode avait été fixée très en amont, mais en fait, j'avais pris du retard dans le dessin.

"Non, Joe ne meurt pas ! Kajiwara n'a jamais donné d'indication là-dessus."

Joe est-il mort, à la dernière image, comme votre dessin tout en lumière le laisse supposer ?
Non, Joe ne meurt pas ! Kajiwara n'a jamais donné d'indication là-dessus. Il a épuisé toute son énergie, son corps n'est plus qu'une coquille vide, mais il est heureux de s'être entièrement donné. C'est ça que reflète le dessin. D'ailleurs, quand on insiste sur cette question, je répète souvent ce qu'un médecin m'a confirmé : Joe est vidé, mais vivant. Et ça me rassure (rires). ◆

Ashita no Joe *(Glénat, 13 volumes)*

Merci à Yuichiro Morinaga, Fanny Blanchard, Nahao Yamada et Mami Takahashi.

ABONNEZ-VOUS À KABOOM

FORMULE 4 NUMÉROS
24 €
AU LIEU DE 31,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS
45 €
AU LIEU DE 63,60 €

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #11

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié) accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à
2B2M/Kaboom, Service Abonnements, 5 passage du Chantier, 75012 Paris
Oui, je m'abonne à *Kaboom* selon la formule choisie. Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M. ou je paie par carte bancaire sur le site Internet www 2b2m.fr

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal : **Ville :**

Date de naissance : **Tél. :**

E-mail : **Profession :**

Choisissez votre formule :
❑ **FORMULE 4 NUMÉROS à 24 €**
❑ **FORMULE 8 NUMÉROS à 45 €***
❑ **RÉABONNEMENT**

❑ **Je ne souhaite pas recevoir par e-mail les offres des sites partenaires.**

Signature obligatoire :

Offre réservée à la France métropolitaine (autres pays, nous contacter au 0143422269). Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le service Abonnements de *Kaboom* au 0143422269

* À partir du prochain numéro.

Thomas Gosselin

BLACKFACE BABYLONE

Voyage singulier et poétique aux côtés d'une troupe de comédiens blancs déguisés en Noirs, *Blackface Babylone* (publié en août aux éditions Atrabile) permet à Thomas Gosselin de multiplier trouvailles graphiques et inventions langagières. L'auteur apporte ici quelques explications bienvenues

Blackface Babylone devait être, à l'origine, un court récit intégré à un autre projet, mais ce dernier ne s'est pas encore fait. Je souhaitais parler du *minstrel show*, un spectacle d'un genre très curieux, certes, raciste et condescendant, mais, en même temps, mettant en scène des Blancs fascinés par les Noirs qui se noircissaient le visage pour leur ressembler – peut-être donc étaient-ils animés par une forme d'envie d'être à leur place. Je me suis documenté sur le sujet en lisant le bouquin de Nick Tosches et celui de W. T. Lhamon Jr.
Je souhaitais par ailleurs parler de musique : la manière dont elle circule, même quand elle ne se vend pas, et ce qui fait que fonctionnent aujourd'hui le copyleft, les licences libres… Au fur et à mesure, mon histoire a gagné en importance, et, finalement, j'y ai mis toutes mes préoccupations du moment, au risque de m'éloigner du sujet. Mais c'est mieux ainsi ; je n'aime pas trop quand une histoire peut être réduite à un seul sujet.
Au début du livre, un personnage évoque la tour de Babel, laquelle a permis aux dieux de descendre sur Terre La création de mondes évoque immanquablement la divinité Mon idée de départ était de montrer l'éclatement d'un groupe de musique ; l'aspect religieux est venu dans un deuxième temps. Je travaille généralement seul, voire avec une autre personne, mais jamais en équipe, et cette idée me fait plutôt rêver, même si, jusqu'à maintenant, cela n'a pas trop fonctionné Je livre donc ici ma propre expérience de la tour de Babel. Je trouve intéressant qu'il y ait plusieurs dieux plutôt qu'un seul. Forcément, ils ne vont pas s'entendre entre eux ! La présence du mystique dans *Blackface Babylone* s'explique par mon désir de parler de drogues, de défonce, de transe et de création de mondes aussi, bien sûr. Je voulais que le livre soit plein d'emphase et d'hyperboles, de grandiloquence et de minuscule, pour donner un peu le vertige au lecteur. Je m'exprime assez mal à l'oral, mais j'essaie de faire des efforts à l'écrit ! Le texte écrit, c'est toujours un peu sacré. Je pense qu'ici, l'écriture devient de plus en plus lyrique au fil de l'histoire, grâce aux chansons, à la poésie qui déborde et contamine tout le reste de la narration. Mon inspiration vient aussi de l'association d'éléments très disparates, ce qui peut donner des phrases de liaison assez intéressantes, et sûrement un peu lyriques.
Dans l'histoire, on parle de musique, de vaudou, de réappropriation, mais il est aussi question de syncrétisme. Je sais que c'est un mot un peu fourre-tout, mais, justement, c'est presque du syncrétisme appliqué à lui-même, et ça se retrouve dans l'exécution de cette histoire : c'est un peu le bazar, il n'y a aucune véritable volonté de synthèse

Propos recueillis par Victor Maas

© 2015 Atrabilis

Ces enfants s'associèrent à notre musique,
Entonnant chacun son propre chant diphonique !
Mais notre troupe devint l'ombre d'elle-même

Quand notre premier, lassé de ces théorèmes,
Fut remplacé par un tiers ; je l'ai accepté.
De toute façon, je n'ai jamais su compter.

STOP ! S'il vous plaît ! Je vous demande d'arrêter temporairement de plaisanter, de chanter et de vous inquiéter !

C'est le pygargue à tête blanche qui parle, notre éclaireur envoyé dans le Sud-Est !

Car j'ai trouvé et je vous amène notre homme providentiel, le remplaçant du malheureux Hip !

Vince the Prince

Je vous présente votre héros moderne, le sauveur suprême, le Nécessaire, la nouvelle base, le soldat qui a conscience de la guerre, votre nouvel ami,

Mais... C'est un vrai Noir !

Pourtant il n'est même pas Ethiopien ! Il est originaire d'Haïti !

David Prudhomme et Pascal Rabaté

VIVE LA MARÉE !

David Prudhomme et Pascal Rabaté aiment se retrouver entre deux projets personnels pour cultiver cette relation artistique qui leur est propre. Il faut dire que les deux hommes ont beaucoup en commun, à commencer par le goût des couleurs du soleil et une grande attention au langage corporel, réinterprété, exagéré même, avec une pointe de distance et d'humour qui ne les prive jamais d'humanité Dans *La Marie en plastique*, leur première œuvre en deux volumes, les rôles étaient plus clairement partagés entre l'écriture, confiée à Rabaté, et le dessin, assuré par Prudhomme. *Vive la marée !* marque une nouvelle étape, puisque, pour la première fois, ils se partagent toutes les étapes de l'écriture jusqu'au dessin : il fallait que la confiance et, plus encore, la connivence se renforcent avant d'en arriver à ce degré d'intimité. Leur travail étant ici fusionnel, indémêlable, *Kaboom* a décidé de mélanger leurs propos sans les distinguer. Ça tombait bien, l'interview a eu lieu par téléphone et, les deux hommes parlant en même temps, il était de toute manière impossible de savoir qui disait quoi...

En 2002-2003, nous nous sommes retrouvés à travailler tous les deux sur une pierre lithographique Le résultat n'était pas totalement abouti, mais il ouvrait sur des possibilités réjouissantes. Depuis cette époque, nous avions donc envie de redessiner ensemble ; néanmoins, se lancer n'était pas forcément facile car, pour dessiner à deux sur une même page, il faut être constitué d'une certaine manière. Dans notre cas, c'était moins naturel et des années de maturation ont été nécessaires pour que les conditions, un sujet, un projet, un principe de fonctionnement et la confiance soient réunis. Notre relation s'est donc renforcée pas à pas, livre après livre, jusqu'à l'arrivée de ce projet. Il s'agissait au départ de travailler sur les petits moments, sur les jardins ouvriers, puis nous avons dérivé sur les vacances. L'été dernier, nous avons pu enfin plonger dans la concrétisation de ce vieux désir commun. L'idée était de raconter une journée à la mer qui passe d'un plaisancier à l'autre, d'un touriste à l'autre Nous voulions inscrire ce travail dans le réel pour montrer qu'il est parfois plus fort que l'imagination. Notre documentation se devait d'être colossale pour que nous puissions être crédibles sur le moindre détail, de la forme des bouées en passant par les tons particuliers des maillots de bain « de l'été 14 ». Nous avons donc tout fait ensemble, à commencer par les repérages sur un grand nombre de plages pour mieux nous arrêter à Palavas-les-Flots, à cause de l'orgie de couleurs fluorescentes. Les yeux grands ouverts, nous observions le plus attentivement la vie en vacances, même si nos sujets de focalisation et notre interprétation différaient. Ces souvenirs communs allaient être le socle de notre travail Nous avons ensuite enchaîné sur le découpage, toujours ensemble, au cours de sessions communes, à raison de quatre à cinq jours chacune Le principe était d'improviser à partir de nos gammes et de nos récoltes, puis de nous repasser sans cesse les planches pour que le projet avance par rebond, d'une séquence à l'autre, d'un personnage à l'autre. Le ping-pong créatif était si efficace qu'à un moment nous avions pensé titrer le livre *Port de pêche/pêche à pied/pied à terre...*, selon le principe de la kyrielle « marabout,

Rabaté & Prudhomme © Futuropolis, 2015

bout de ficelle » Nous tricotions à deux une sorte de continuum dans lequel entraient et sortaient les personnages, pour mieux nous focaliser d'un coup sur un détail ou un personnage à l'arrière-plan, nous arrêter, écouter un moment d'intimité là où, en temps normal, le coup d'œil est furtif et le curieux poursuit sa route. Le problème était qu'à chaque fois que nous nous séparions, le projet s'étiolait. L'émulation ne prenait que lorsque nous étions ensemble. Après des années d'amitié et de collaboration, la confiance était là, et l'idée aussi troublante qu'intéressante. Cela nous permettait de ne pas tomber dans l'habitude et de continuer à avancer sans cadre, de ne rien figer et de laisser un maximum de champs ouverts. La spontanéité et l'énergie pouvaient rester vivantes jusqu'aux dernières heures avant de rendre le livre Nous n'avons eu de cesse de se passer les planches, de se les repasser pendant le crayonné. Une fois le crayonné fini, nous nous sommes distribué le casting ; nous connaissions chacun tous les personnages intimement après les avoir dessinés à tour de rôle. C'est troublant de dessiner et de laisser des vides dans une case pour l'autre. Au début, on avait même peur de pourrir le travail de l'autre. C'était un joyeux bazar. Comme le projet était fragile, il nous fallait des jalons pour structurer le récit. Il fallait une mécanique, ou plutôt un jeu. Et donc tout s'est recadré naturellement au niveau des enchaînements. Ce livre nous aura pris un an, depuis le repérage, avec trois à quatre mois de travail en commun, entrecoupés de périodes de repos. Nos sessions de travail duraient quinze jours vers la fin, et étaient très intenses, épuisantes. Nous libérions alors une quantité non négligeable d'énergie et nous en ressortions crevés Souvent, après ces impulsions, nous passions par une étape de vissage, de construction cartésienne, toujours à deux. C'est assez réjouissant de ne pas savoir jusqu'à la dernière minute quel sera le résultat. Surtout que l'écriture se passait très naturellement, sans jamais nous paraître laborieuse **Propos recueillis par Stéphane Beaujean**

Vive la marée ! *(parution prévue en septembre aux éditions Futuropolis)*

UN MANCHE
///

ZORRO!

Rabaté & Prudhomme © Futuropolis, 2015

ON CONTINUE SUR L'OBJECTIF, ZORRO.

RIEN,

PAS UN BOUQUET.

IL Y EN A, DIS DONC!

DES CHIÉES.

C'EST SÛR.

JAMAIS VU AUTANT!

DIS DONC, POLO, ELLE EST OÙ TA JENNIFER?

SUR LE SABLE, ELLE BRONZE!

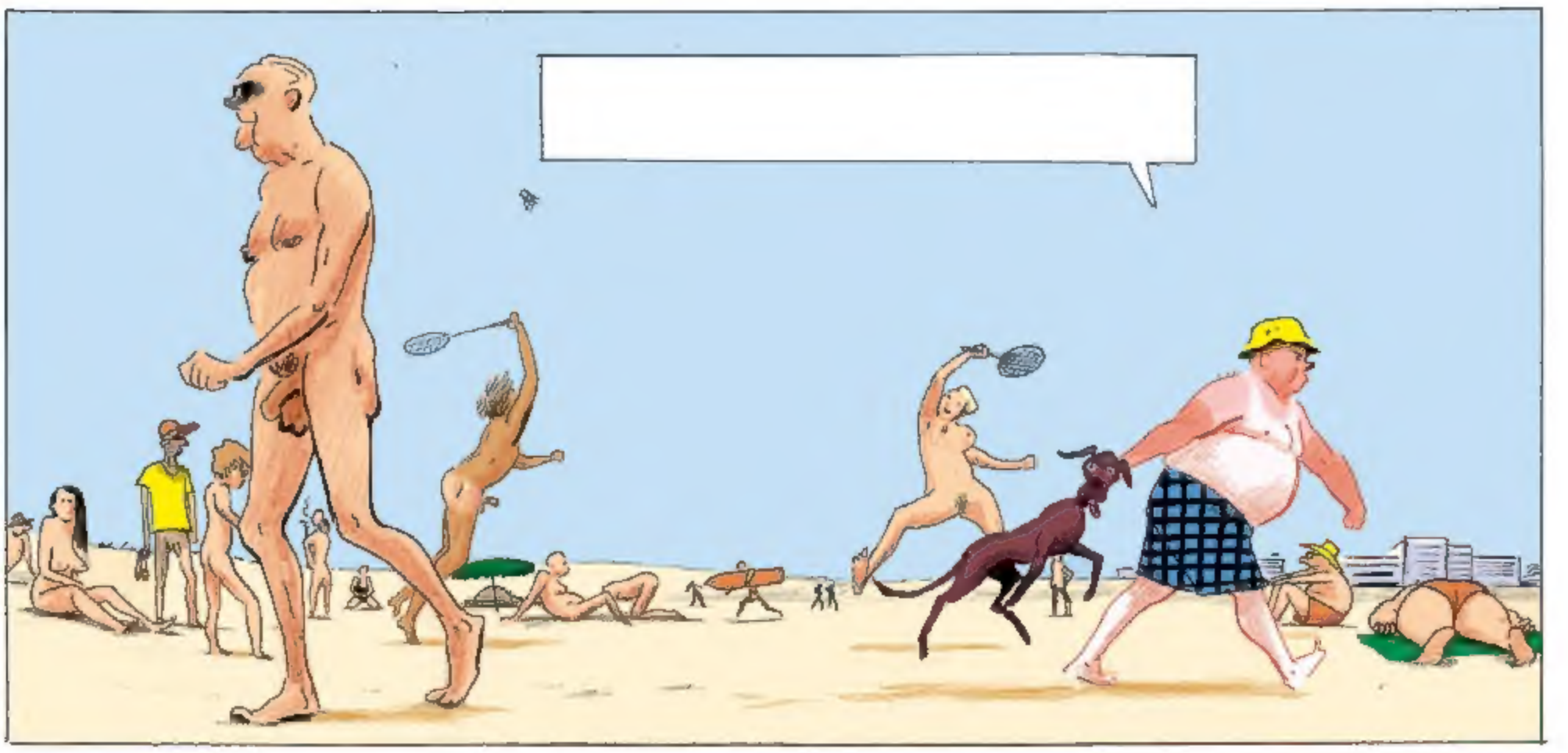
NOUS AUSSI.

EH OUI ALORS!

ELLE AIME PAS LA GRATOUILLE? ...

J'LÀ AUTRE CHOSE?

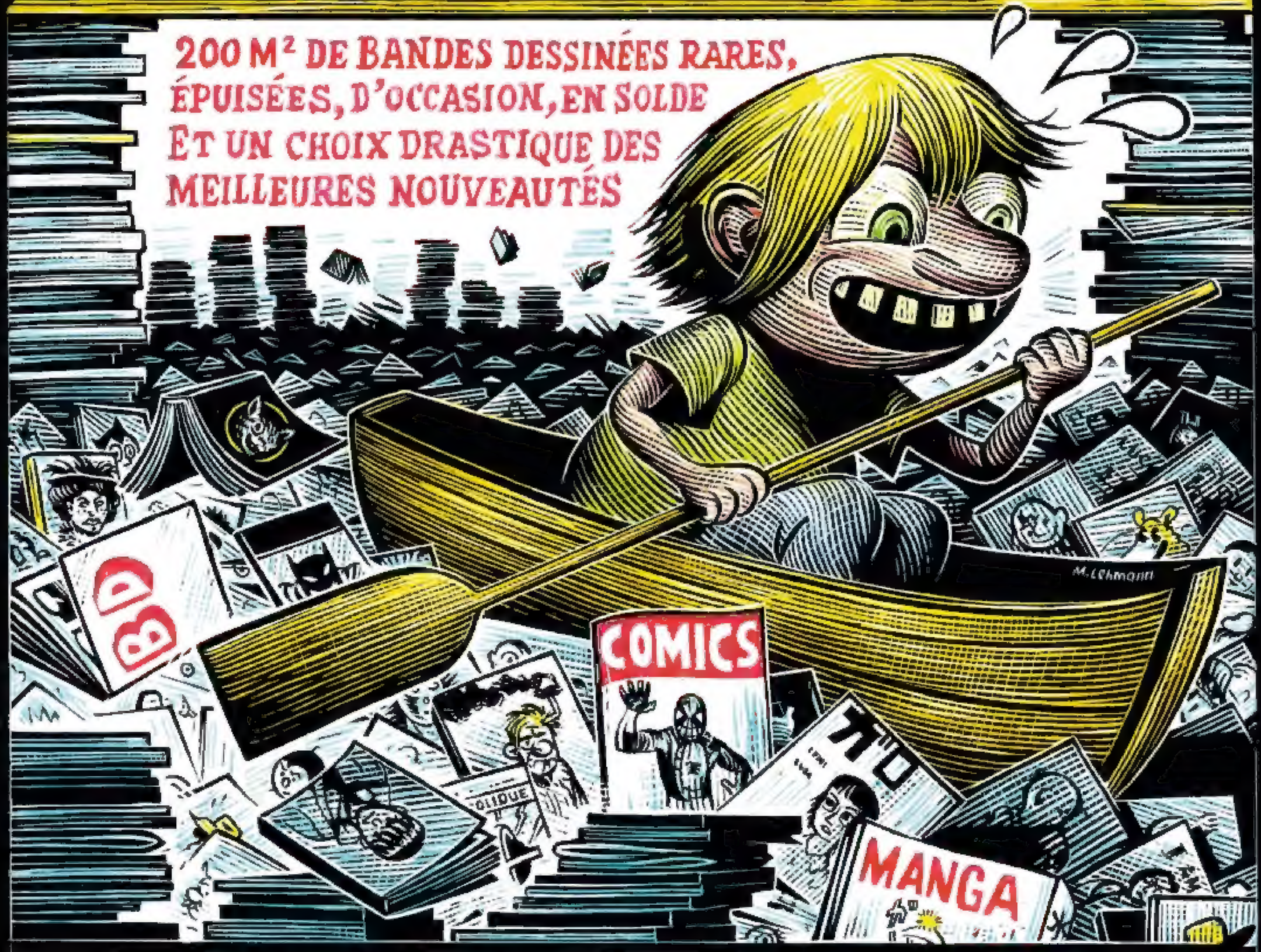
Rabaté & Prudhomme © Futuropolis, 2015



CI-DESSUS
Deux étapes de la construction d'une case.

AAAPOUM
BAPOUM

200 M² DE BANDES DESSINÉES RARES, ÉPUISÉES, D'OCCASION, EN SOLDE
ET UN CHOIX DRASTIQUE DES MEILLEURES NOUVEAUTÉS



Deux librairies au Coeur de Paris!

8, RUE DANTE!

Métro St-Michel

14, RUE SERPENTE!

RETROUVEZ UNE SÉLECTION DE PLUS DE 400 DE NOS ARTICLES SUR
www.aaapoumbapoum.com

DESPERADOS

DESPERADOS LIME

28.06.15 | 18:02

Crédit photo : Ben Stockley

AGENCE RUE REINE CORRIGAN SPARLETT | Entreprise RCS Nanterre 41464 2062

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.